albert kovács

Estetica şi problemele poeticii • Arta naraţiunii • „Psihologia blestemată" şi arhetipurile epocii • Dedublarea • Ambiguitatea extremelor şi constituirea motivului literar • Imaginea artistică multidimensională • Universul obiectual, spaţiul şi timpul • „Arta imperfectă" şi „lipsa de stil" • Secvenţe de poetică comparată

poetica lui dostoievski

editura univers

ALBERT KOVÁCS

POETICA LUI DOSTOIEVSKI

Pentru distinsa
doamnă Alice și
distinsul domn Hans
Müller, eminenți
exegeți ai literaturii
și extraordinari colegi
cu stimă și prietenie
Albert

21 mai 1987

Toate drepturile
asupra acestui volum sînt rezervate
Editurii UNIVERS

POETICA LUI DOSTOIEVSKI

ALBERT KOVÁCS

BUCUREȘTI, 1987

Editura UNIVERS

Argument

„Fenomenul Dostoievski" a devenit de-a lungul unui secol o componentă esențială a literaturii universale. Impresionați de forța de creație a acestui scriitor, cititorii au integrat în universul lor spiritual trăirile, imaginile, ideile, într-un cuvînt, tot ce însemna specific dostoievskian. Criticii lui Dostoievski și în special urmașii săi, creatorii, au potențat arta romancierului — prin aderare, dialog sau respingere — formîndu-se ei înșiși ca personalități marcante. Cîteva nume de astfel de creatori sînt bine cunoscute în ceea ce privește raporturile lor cu scriitorul rus: Romain Rolland, Gide, Dreiser, Andreev, Belîi, Thomas Mann, Faulkner, Camus, Musil, Kafka, Böll, Lenz ș.a. Lista rămîne deschisă nu numai în sensul că am numit doar pe cîțiva dintre prozatorii care au tangențe cu Dostoievski, ci și în sensul că fenomenul ia amploare. În ultimul său roman, Cel mai iubit dintre pămînteni, *Marin Preda, de pildă, se simte dator să se refere și să polemizeze cu scriitorul rus; alți prozatori români, chiar dintre cei mai importanți, se autodefinesc și prin raportare la Dostoievski.*

Dimensiunile și chiar destinele civilizației umane au început să fie măsurate și în termenii propuși de Dostoievski. În eseul Spiritul faustic și cel karamazovist *(1929), filosoful clujean Béla Varga distinge în cultura universală două forme caracteristice pentru secolele XIX și XX: „Problemele umanității nu-și găsesc o rezolvare definitivă în sufletul karamazovist, ele nu se limpezesc liniștitor, ci ard sufletul ca fierul încins. Faust încearcă să dea o rezolvare definitivă tuturor problemelor în spiritul înțelepciunii umaniste. Spiritul karamazovist se apropie mai mult de rezolvare, fără să o atingă*

însă și de aceea o lasă deschisă (...) Ceea ce poate fi considerat în mod cert un cîștig (în comparație cu Goethe — n.n.) este năzuința renașterii... Zbuciumul, sfîșierea sufletului karamazovist, în pofida aparențelor, nu reprezintă calea spre moarte, ci spre viața care merge înainte, cerîndu-și drepturile".

Chiar și în perioada cînd Dostoievski era respins de miopia dogmatică, Tudor Vianu scria că adîncimea și precizia cunoașterii psihologice au dat operelor romancierului caracterul unor mari evenimente ale secolului, „numeroși cititori, în toate părțile lumii, s-au simțit răscoliți și modificați. Omul modern a dobîndit o nouă adîncime a conștiinței de sine...".

Cartea de față se recomandă prin titlul său și nu cere, după opinia noastră, alte precizări : actualitatea artei lui Dostoievski rămîne în afara oricărei îndoieli. Și totuși se impune o explicație. De la debut și pînă azi, lui Dostoievski i s-a imputat imperfecțiunea artei sale, deficiența stilului său „prolix". Avem însă toate temeiurile să afirmăm că, în realitate, arta lui se prezintă altfel decît au înțeles-o mulți dintre cititorii aflați sub înrîurirea criticii literare, care nu au văzut în marele romancier decît un investigator — ce-i drept, neîntrecut — al sufletului bolnav, un visător creștin și un stilist precar. Dostoievski a fost înainte de toate un creator, un artist, și mitologia biblică a constituit doar unul dintre numeroasele modele ontologice ale lumii implicate în opera sa, avînd în centru problematica omului și a fericirii.

Dostoievski, ca și Lev Tolstoi sau oricare alt scriitor, trebuie să fie apreciat în mod obiectiv pe baza artei sale, rolul ideilor perimate, legate în bună parte de aceleași teorii despre nonviolență, nu este definitoriu, iar contradicțiile din creația celor doi titani (dacă îl avem în vedere pe Tolstoi din perioada de după Anna Karenina) *sînt de același ordin. Opera lui Dostoievski ne oferă nu numai infernul, dar și o nouă, posibilă, „vîrstă de aur", el fiind nu doar creatorul lui Svidrigailov și Stavroghin, ci și al prințului Mîșkin și al Omului ridicol.*

Acest „alt" Dostoievski însă nu va fi impus nici o clipă prin divagații filosofice și, de fapt, nici nu va fi discutat ca atare, căci altul este obiectul studiului nostru. Ne interesează demersul teoretic, estetic și critic, formele, motivele, imaginile, structurile, stilul sub aspectul semnificațiilor artistice. Lăsăm altora plăcerea de a-l răstălmăci pe Dostoievski pornind de la tezele romancierului rupte de context.

Reevaluarea artei dostoievskiene, care a început în urmă cu jumătate de secol (contribuțiile lui Leonid Grossman, Viktor Vinogradov și Mihail Bahtin fiind în acest sens decisive), a fost reluată în anii '60 (printre altele prin reeditarea Problemelor poeticii lui Dostoievski *de M. Bahtin), prin publicarea în U.R.S.S. și în străinătate a numeroase lucrări. Cercetările au fost impulsionate de editarea în original a carnetelor de note și a manuscriselor încă nepublicate, precum și de activitatea Societății internaționale Dostoievski și mai ales de apariția, la Leningrad, a ediției de opere complete în treizeci de volume, cu un aparat critic impresionant. Încercăm, mai ales în note și comentarii, să surprindem starea actuală a cercetărilor dostoievskiene, să găsim un punct de reper pentru progresul real al interpretării — antidot al comentariilor fără temei, bazate deseori pe legende.*

Am putea ilustra noua viziune a poeticii dostoievskiene prin trimiterea la consensul la care s-a ajuns în legătură cu limitele conceptului de roman polifonic (dată fiind implicarea vocii auctoriale în discursul personajelor și al naratorului intermediar), precum și prin demersul nostru care demonstrează rolul de liant al motivelor literare în sudarea diferitelor straturi ale operei (real-psihologic, filosofic, mitic, de cultură livrească) și corelarea personajelor bine definite ca individualități, cu toate că sînt în același timp nu numai contrastante, dar și interferente.

Noile orientări științifice au impulsionat interpretarea care vrea să fie, în accepțiunea noastră, esențială, concentrată asupra valorii artistice autentice, cuprinzînd deci nu numai funcția constructivă a formelor și structurilor, ci și funcționali-

tatea lor ca purtătoare de sensuri estetice, deci umane. Așa a apărut primul (în ordine cronologică), studiu, Dedublarea : structură și semnificație, *publicat în 1971. Deceniul care a urmat ne-a prilejuit elaborarea celorlalte studii, ce constituie acest volum, al căror obiect, definit în titluri, poate fi ușor identificat de cititor în sumarul de la sfîrșitul cărții. Ar mai trebui să adăugăm că aceste încercări de interpretare s-au născut în cadrul acelei mișcări critice și științifice, cu orientări diverse, care a dus la mutații semnificative în interpretarea operei, făcînd posibilă și chiar necesară o nouă investigare a poeticii dostoievskiene.*

A. K.

București, iunie, 1983

I

Estetica şi problemele poeticii

„Arta este o necesitate umană primară, ca pîinea şi apa. Nevoia de frumos, ca şi creaţia care o întruchipează, este inseparabilă de om, iar fără ea omul poate că nici n-ar dori să trăiască."

DOSTOIEVSKI

Dostoievski nu s-a considerat nici estetician, nici filosof ; cu toate acestea el a fost şi una şi alta. El s-a manifestat ca un gînditor de seamă, e drept, contradictoriu, dar profund şi deloc dominat de idei utopice-religioase ce au exaltat pe unii dintre urmaşii săi nu chiar fără temei, fiindcă aceste idei constituiau uneori o verigă importantă în demersurile sale privind descifrarea tainelor existenţei umane. Verigă, deci, dar nu şi finalitate. Acest lucru se poate vedea cu toată claritatea în sfera ideilor estetice ale romancierului, idei în ansamblu nu numai laice, dar şi capabile să reziste criteriilor adevărului, aplicabile, în acest caz, la realităţile artei şi societăţii umane înseşi.

Încă un lucru este cert : scriitorul avea chemarea pentru problemele teoretice ale artei ; în intenţie era chiar autor al unei lucrări sistematice în acest domeniu. La scurtă vreme după perioada de ocnă, în exil, concomitent cu romanele proiectate, el concepe şi o lucrare capitală teoretică sub titlul *Scrisori despre artă.* Adresîndu-se fratelui său, Mihail, la 9 noiembrie 1856, el relata : „Sînt copleşit, mă chinuie abundenţa excesivă a materialului pe care urmează să-l scriu. Mă chinuie şi alte lucruri decît romanele. Sînt încredinţat că aş avea ceva de spus, şi încă ceva esenţial, despre artă ; întreaga lucrare este gata în capul meu şi pe hîrtie în însemnări răzleţe, dar romanul m-a răpit pur şi simplu..." [1].

Lucrarea preconizată nu s-a realizat, dar multe idei estetice de bază au fost expuse în articole polemice ca *Dl. — bov şi problemele artei,* în foiletoane, două cronici plastice, dintre care una în *Jurnalul scriitorului,* alături de alte articole axate pe teme de literatură şi artă, cultură şi civilizaţie ; în sfîrşit,

în corespondență și în carnetele de note, rămase mult timp nepublicate.

Trebuie oare să deplîngem faptul că nu am moștenit de la Dostoievski o estetică sistematică ? Mai degrabă trebuie să fim fericiți că avem la dispoziție destăinuirile sale despre artă așa cum sînt ele, dispersate, pasionale, polemice, subiective. Asemenea destăinuiri ale marilor creatori ne introduc în tainele artei cu siguranța cea mai mare — cine ar cunoaște aceste taine mai bine decît ei ? Legate de reacțiile vii, concrete, față de opere aparținînd altor creatori, de cele mai multe ori contemporani, sau constituite din revelațiile privind propriul proces de creație, aceste destăinuiri nu au totdeauna darul clarității, dar nici limitele abstractizării excesive a multora din sistemele speculative. Ele sînt atît de solid înfipte în realitățile artei, încît par inseparabile. Într-adevăr, aceste considerații ale creatorilor dobîndesc prin identificarea lor cu legile interioare ale artei o valabilitate necondiționată în timp. Importanța lor egalează tratatele sistematice ale unui Aristotel ori Hegel sau lucrările teoretice consacrate unor categorii estetice și poetice, aparținînd de pildă lui Leonardo da Vinci, Diderot, Lessing sau Schiller, creatori și totodată filozofi. Dar filozofia artei și estetica literară ale lui Goethe, mai puțin sistematizate decît lucrările autorilor menționați, nu le egalează oare valoric ? Poate chiar le depășesc ; anumite idei ale lui Goethe stau la baza unor sisteme estetice moderne (cel puțin parțial, cum ar fi conceptul insolitului la Georg Lukács) sau a unor orientări din cadrul teoriei literare.

Ideile estetice și literare ale lui Dostoievski nu au dobîndit pînă acum în conștiința publică din patria romancierului — și cu atît mai mult din alte țări — importanța pe care o au conceptele creatorilor amintiți mai sus. Credem însă că avem tot dreptul să afirmăm că această moștenire teoretică, ideile lui Dostoievski despre artă sînt, în momentul de față, în curs de recunoaștere unanimă. Întîrzierea în acest sens nu este un fenomen izolat și nici inexplicabil, dar nici nu se datorează absenței valorii reale. În calea valorificării depline a stat necunoașterea textelor referitoare la aceste probleme, rămase, în bună parte, mult timp în manuscris, ca și abordarea inadecvată, chiar denaturarea sensurilor cuprinse în textele

cunoscute. Este suficient să amintim că, imediat după dispariția romancierului, Nikolai Strahov l-a declarat pe Dostoievski, în mod apologetic, adept al teoriei „artei pure", iar în deceniul al șaselea al secolului nostru unii critici, cu totul de pe alte poziții, l-au respins din aceleași neîntemeiate motive [2].

În ultimele decenii situația s-a schimbat. Scrierile lui Dostoievski despre artă au fost reunite în antologii ; cele rămase pînă acum în manuscris, în primul rînd carnetele de note, au fost tipărite în volume separate, iar în momentul de față se apropie de sfîrșit editarea operelor complete [3]. S-a acumulat acel material, acea moștenire teoretică, despre semnificația căreia am vorbit mai sus, și s-au creat condițiile necesare pentru o sinteză, pentru înțelegerea vederilor estetice ale lui Dostoievski în totalitatea lor. Paralel cu editarea și reeditarea textelor, au apărut și studii dedicate esteticii dostoievskiene, printre care lucrări valoroase, venind cu diferite puncte de vedere, ca cele aparținînd lui Gheorghi Fridlender, Robert Louis Jackson, Sven Linnér și alții [4]. Toate acestea alcătuiesc pentru noi o premisă, un punct de plecare pentru a reconstitui în mod adecvat concepțiile estetice și unele noțiuni de poetică ale creatorului.

Problematica omului este focarul prin care trec, unindu-se, toate ideile filozofice și etice ale romancierului ; această problematică ridică demersul teoretic la un nivel superior, permițîndu-i să creeze un adevărat sistem, nu din punct de vedere formal, ci esențial, axiologic. Sistemul rămîne deschis atît datorită problematicii, cît și rezolvărilor de fond date de Dostoievski, care nu vedea omul decît în mișcare, în contradicții mistuitoare, în devenire. Iată ce declara cu șapte ani înainte de debut viitorul scriitor despre aspirațiile sale, despre menirea sa : „Omul este un mister. Trebuie să aduci acest mister la lumina zilei, și dacă am să-mi dedic toată viața acestui țel, n-am să consider că am pierdut timpul degeaba : eu mă concentrez asupra acestui mister, pentru că vreau să fiu om". (Scrisoare către M. Dostoievski din 16 august 1839).

După necontenite căutări de-a lungul întregii sale vieți, Dostoievski înțelegea personalitatea umană în complexitatea determinărilor ei naturale, antropologice, sociale și indivi-

duale. Această înțelegere era condiționată de vederile sale generale despre viață care s-au format, începînd cu anii copilăriei, în familie, în școală, sub influența cărților și a mediului. Educația tradițională din familie, în sînul căreia lectura cu voce tare devenise un obicei, acorda o mare atenție literaturii.

La pensionul lui Leonti Cermak, unde viitorul romancier a urmat cursurile liceale, complexul de discipline umaniste ocupa un loc de frunte în planul de învățămînt ; alături de latină, limbi moderne și literatură, se acorda atenție retoricii, poeticii, precum și creației proprii a elevilor. La Institutul central de inginerie, Dostoievski audia cursuri de literatură rusă și franceză, ultimul fiind ținut de un remarcabil profesor francez. Lecturile de mare anvergură în tinerețe (colegii și-l amintesc totdeauna cu cartea în mînă) au fost în același timp cît se poate de substanțiale : Homer, Shakespeare, Corneille, Racine, Schiller ș.a. Dăm un fragment — cîteva note de lectură — dintr-o scrisoare adresată de Dostoievski fratelui său Mihail la 9 august 1838 : „Deci, tu te lauzi cu faptul că ai citit mult. Nici eu, la Peterhoff, n-am citit mai puțin decît tine. L-am citit în întregime pe Hoffmann, în rușește și în nemțește, aproape tot Balzac (Balzac e uriaș ! Caracterele lui sînt creații ale spiritului universal ! Nu spiritul vremii, ci înșeși mileniile au pregătit, prin frămîntările lor, o astfel de dezlănțuire a sufletului omenesc). *Faust* al lui Goethe și poeziile lui lirice, *Istoria* lui Polevoi, *Ugolino*... De asemenea, pe Victor Hugo, în afară de *Cromwell* și de *Hernani*". În preajma debutului, predominant devine contactul cu opera lui Pușkin, cunoscută de altfel din copilărie, și a lui Gogol, care se situa cu autoritate în fruntea noului curent realist.

Formația spirituală a scriitorului a fost însă, înainte de toate, rezultatul contactului cu realitatea dură. Acest contact căpătase, datorită familiei, rudelor, datorită cunoașterii unor oameni din cele mai diferite stări sociale, amploare și profunzime. *Oameni sărmani*, opera de debut din 1846, confirmă un adevăr incontestabil : prin interesul pentru psihologie, prin problematica omului, autorul ajunge la rădăcinile sociale ale existenței, contestînd statutul condiției umane în orînduirea contemporană sub care valorile autentice sînt mereu în pe-

cicol. În urma succesului de mare răsunet al romanului se intensifică legăturile lui Dostoievski cu Belinski și cercul său literar, se realizează ancorarea în problemele sociale majore. Tînărul scriitor este cuprins de efervescența ideilor nobile ale „anilor patruzeci" ; interesul filozofic pentru socialismul utopic se transformă și în cazul său într-un interes pentru problemele politice care nu exclud soluții revoluționare. Participarea sa la cercul lui Petrașevski n-a fost formală, ci substanțială.

Problematica omului, cu vechi tradiții în cultura antică, în Renaștere și în filozofia iluminismului, a fost reluată de romantici și, în urma lor, de reprezentanții socialismului utopic, de revoluționarul democrat Belinski. Dostoievski amintea cu fascinație cuvintele criticului despre Hristos, care, dacă s-ar fi născut în epoca nouă, s-ar fi situat în fruntea socialiștilor. Anii apropierii de Belinski erau considerați de romancier, chiar și la sfîrșitul vieții sale, după polemica și disensiunile intervenite ulterior, „clipele cele mai minunate ale vieții". Arestat împreună cu alți membri ai cercului lui Petrașevski, Dostoievski a fost considerat de autoritățile autocratice represive ca unul dintre principalii vinovați și condamnat la moarte, pedeapsă comutată ulterior cu patru ani de ocnă și patru de armată ca simplu soldat. Participarea sa efectivă la confruntarea cu despotismul îi dezvăluie trăsăturile fundamentale de caracter, trăsături definitorii pentru întreaga sa viață, mai ales în privința înțelegerii libertății și demnității umane. Capul de acuzare împotriva lui Dostoievski l-a constituit citirea în public a scrisorii interzise a lui Belinski către Gogol din 7 iunie 1847, care conținea un program politic minim : abolirea iobăgiei, desființarea pedepsei corporale și respectarea, cel puțin, a legilor existente. În cercul lui Petrașevski el luase în discuție și problema țărănească, situația scriitorilor, urmărea dezbaterile politice. Despre socialismul utopic declara, printre altele, anchetatorilor săi că nu este altceva decît o altă formă a economiei politice, haosul din care „se va degaja ceva armonios, înțelept și binefăcător pentru folosul societății, la fel cum, din alchimie, s-a dezvoltat chimia, iar din astrologie — astronomia". Inculpatul mai spunea : „Petrașevski crede în Fourier. Fourierismul este un sistem pacifist ; el copleșește sufletul prin grație, captează inima

prin dragoste pentru umanitate, care îl înflăcăra pe Fourier cînd a creat sistemul său, şi încîntă raţiunea prin armonie şi echilibru... Fourierismul nu preconizează reforme politice, reforma lui este una economică". Personal, scriitorul şi-a exprimat dezacordul cu Fourier din cauză că teoria sa reprezintă „un sistem şi are un caracter utopic". În problema ţărănească, inculpatul declara : „dacă reformele nu vor fi iniţiate şi aplicate de autorităţi, ele vor fi înfăptuite în mod obligatoriu pe cale revoluţionară" [5].

Cea mai mare parte a declaraţiilor lui Dostoievski în faţa tribunalului se referea la situaţia literaturii, situaţie care trezise nemulţumiri în sufletul lui. „La vinerile lui Petraşevski, explica el, am vorbit de două ori despre *literatură*, iar o dată despre o problemă care nu avea un caracter politic: despre *personalitate* şi despre *egoismul omului*". Respingînd acuzaţiile, el declara : „Da, dacă *dorinţa de mai bine* înseamnă liberalism, *liberă-cugetare*, în acest sens, poate, eu sînt liber cugetător, ca orice om care în sinea lui se simte în drepturile sale de cetăţean, se consideră îndreptăţit să dorească binele patriei sale, pentru că găseşte în inima sa şi dragoste pentru ea, şi conştiinţa că nu i-a dăunat niciodată cu nimic" [6]. În legătură cu literatura, Dostoievski evidenţia rolul nefast al cenzurii absurde, din cauza căreia „genuri întregi ale artei dispar ; nu mai pot exista satira, nici tragedia", pentru că se cere ca totul să fie înfăţişat în culori roz. În legătură cu personalitatea umană şi egoismul, el încerca să demonstreze că „printre noi e mult mai multă *ambiţie* decît autentică demnitate umană, că noi înşine ne înjosim, cădem în dispersarea personalităţii noastre de dragul amorului propriu, din egoism şi din lipsa de sens a preocupărilor noastre. Tema aceasta este pur psihologică" [7].

Încă din *Explicaţiile lui F. M. Dostoievski*, furnizate comisiei de anchetă, se poate găsi sîmburele teoriei sale poporaniste sui-generis, *pocivennicestvo* (de la *póciva* — sol), care se dezvoltă mai accentuat în perioada „anilor şaizeci". Conform acestei teorii, la baza societăţii ruse trebuie puse principiile şi valorile morale care se găsesc în sînul poporului, în primul rînd ale ţărănimii patriarhale, în mediul oamenilor care nu cunosc înstrăinarea şi sînt capabili să facă sacrificii pentru semenii lor, sînt capabili de bine şi de dra-

goste. Trebuie depășită prăpastia dintre intelectualitate și popor, prăpastie creată de reformele lui Petru I, cu efecte contradictorii. Epoca înstrăinării de popor a păturilor culte s-a sfîrșit, iar noua epocă se va instaura prin mijloacele oferite de dezvoltarea pe calea civilizației europene, urmîndu-se însă un drum specific național. Primii pași vor fi făcuți prin răspîndirea culturii și participarea maselor la viața socială, la crearea valorilor spirituale. Teoria aceasta poate fi înțeleasă pînă la capăt tot numai prin prisma problematicii omului, pentru că este vorba despre izvorul „vieții vii", despre omul neînstrăinat. Problematica personalității umane — care se situează pe primul plan în gîndirea și opera lui Dostoievski — îl detașează net de slavofili, promotori ai colectivității exclusiviste, adversari ai civilizației moderne.

Contradicțiile din gîndirea romancierului se adîncesc după anii de ocnă și exil sub influența contactelor tot mai largi cu realitatea socială din Rusia țaristă și din Europa occidentală. Dostoievski se pronunță împotriva orînduirii existente, dar nu în sensul luptei sociale — singura cale reală în condițiile date —, ci pe baza desființării benevole a proprietății asupra mijloacelor de producție, pe baza frăției tuturor oamenilor și popoarelor. După ocnă, fără să se producă o cotitură în ideologia scriitorului, au avut loc, fără îndoială, mutații esențiale în ceea ce privește căile spre societatea viitorului, se respinge tot mai des orice violență, chiar și violența revoluționară îndreptată împotriva asupritorilor. Atitudinea sa față de socialism este contradictorie : pe de o parte, acceptă țelul final — promovarea unei orînduiri în care personalitatea umană va înflori și oamenii vor fi cu toții fericiți — pe de altă parte, respinge (mai ales în publicistică) violența de orice natură, inclusiv violența îndreptată împotriva răului. Problema căilor de dezvoltare, încă nerezolvată în epocă, a constituit obiectul unor aprige polemici în care dreptatea nu totdeauna era de partea romancierului. Mai mult, aprecierile sale în această direcție erau uneori total eronate.

Nu trebuie să uităm însă democratismul concepțiilor lui Dostoievski a căror esență este analogă cu vederile lui Tolstoi — după crearea romanului *Anna Karenina*, cînd în opera și filozofia sa s-au reflectat contradicțiile revoluției ruse, in-

teresele țărănimii patriarhale. Dostoievski, spre deosebire de Tolstoi, se considera el însuși un reprezentant al mulțimii, în care includea nu numai țărănimea, dar și pe locuitorii marilor orașe, intelectualii ocupînd un loc special [8].

Finalitatea gîndirii sale: fericirea tuturor, se încadrează în întregime în problematica omului, care îl obligă pe Dostoievski—gînditorul la analize profunde. Înțelegerea contemporaneității și prospectarea viitorului necesita perspectivă istorică, și scriitorul cuprindea în viziunea sa etapele de dezvoltare ale societății omenești, de la comuna primitivă și orînduirile bazate pe clase antagonice pînă la o posibilă comuniune a oamenilor liberi și egali care ar conviețui pe baza principiilor dragostei și sacrificiului de sine în luptă pentru fericirea semenilor și a propriei fericiri.

Existența umană rămîne în fiecare moment, cel puțin parțial, un mister care se dezvăluie numai în procesul devenirii omului. Demersul ontologic al romancierului devine nelimitat, cosmic, umanul triumfă, depășind soluțiile utopic-religioase sau de altă natură. În acest sens și mitologia creștină apare doar ca un model, alături de alte mituri, cele antice sau literare, care se subordonează problematicii omului și fericirii.

Existența nemijlocită, posibilitatea de a comunica, „viața vie" implică în problematica omului la Dostoievski valori precum adevărul și dreptatea, frumosul și binele, autenticitatea trăirilor și capacitatea omului de a acționa pentru a dobîndi fericirea fie și prin sacrificiu și suferință. Și nu în ultimul rînd, condiția omului de a avea idealuri.

Pentru Dostoievski existența autentic umană era chiar imposibilă fără un ideal adecvat dezvoltării libere a personalității. Idealul se implică în viața individului și a popoarelor prin *frumos*, postulează estetica dostoievskiană, căci idealul este privit prin prisma funcționalității, prin capacitatea lui de a face pe om fericit.

Conceptul de frumos al lui Dostoievski a fost expus în articolul său *Dl.—bov și problemele artei* (1861), iar mai tîrziu în corespondența sa din perioada primelor impresii ale cititorilor despre romanul *Frații Karamazov* (1879—1880). În articolul menționat, luînd poziție în disputa dintre adepții teoriei „artă pentru artă", pe de o parte, și reprezentanții

artei angajate, Dostoievski se situează, în esență, pe poziții apropiate celor din urmă, cu toate că intră în polemică și cu aceștia, în probleme mai speciale cu Nikolai Dobroliubov de pildă, care în revista *Sovremennik* semna *-bov.* Iată însă tezele principale ale romancierului :

„Arta este o necesitate umană primară, ca pîinea și apa. Nevoia de frumos, ca și creația care o întruchipează, este inseparabilă de om, iar fără ea omul poate că nici n-ar mai dori să trăiască pe pămînt. Omul este însetat de frumos și, găsindu-l, îl receptează, *fără nici un fel de condiții*, pur și simplu pentru că e frumos, i se închină cu veneratie, fără să întrebe la ce e util și ce poate să cumpere în schimbul frumosului. Și poate că în aceasta rezidă marea taină a creației artistice : imaginea frumuseții devine imediat obiectul divinizării, *fără nici un fel de condiții.* Și de ce devine obiectul divinizării ? Pentru că nevoia de frumos se dezvoltă cu precădere atunci cînd omul se află în contradicție cu realitatea, în disarmonie, în luptă, adică atunci cînd *trăiește mai intens*, pentru că omul trăiește mai intens tocmai atunci cînd caută și vrea să realizeze ceva ; atunci omul manifestă cea mai naturală năzuință spre tot ce e armonie, ce e liniște, și frumusețea este aceea care implică și armonie și liniște [...]. Frumosul este armonia, în el se află chezășia liniștii, el întruchipează idealurile omului și ale omenirii“ [9].

Am ținut să citățm acest amplu fragment, considerat de noi un text fundamental al esteticii dostoievskiene, ca punct de pornire pentru evidențierea trăsăturilor esențiale ale frumosului în accepțiunea romancierului.

Prima constatare : frumosul este o dimensiune intrinsecă a omului, deci este o valoare umană fundamentală. În această calitate, frumosul nu necesită alte condiționări și justificări, și nici nu poate fi transferat în alte sisteme axiologice, pentru că este util omului în sine, ca atare.

În al doilea rînd : fondul conceptului de frumos se definește ca o permanentă autoafirmare a omului în lupta sa cu realitățile contrare aspirațiilor sale spre armonie, echilibru și liniște. Frumosul nu este nimic altceva decît întruchiparea idealului vieții trăite din plin, activ. Apropierea de Cernîșevski, care afirmase că „frumosul este viața așa cum trebuie să fie ea conform noțiunilor noastre“, apare în mod surprin-

zător. Formula lui Dostoievski are avantajul de a depăși subiectivismul iluminist — „cum *trebuie* să fie *conform* noțiunilor *noastre*" — ținînd la Cernîșevski mai mult de exprimare, decît de fondul esteticii sale. Pe de altă parte, conceptul lui Dostoievski se situează într-un plan mai general, el nu implică pînă la capăt sfera practicii sociale. Preceptele sale, corecte în sine — Homer poate fi în societatea rusă din epocă mai actual, mai util decît scriitoarea Marko Vovciok, care abordează cu înțelegere tema țărănimii — sînt de fapt considerații discutabile, cu valoare relativă în contextul general al dezvoltării sociale, context cu efecte de durată, hotărîtoare pentru afirmarea personalității umane. Pentru alte epoci, această interdependență este semnalată chiar de Dostoievski, care anterior descrie o scenă închipuită: La Lisabona, în timpul cutremurului, este executat un poet care a vrut să rețină atenția publicului în condițiile dezastrului general pricinuit de cutremur, cu un poem ce preamărea frumusețile pure ale naturii. Acest poem, în sine, este valoros, și în alt moment poate aduce bucurie autentică oamenilor; așadar, „reiese că nu arta a păcătuit în ziua cutremurului din Lisabona. Poemul pentru care ar fi fost executat poetul, mai tîrziu ar fi adus, poate, ca monument al perfecțiunii poetice și de limbaj, un folos remarcabil lisabonezilor, provocîndu-le încîntare estetică și trezindu-le sensibilitatea față de frumos și ar fi pogorît ca o rouă binefăcătoare în sufletul tinerei generații. Vinovatul n-ar fi, prin urmare, arta, ci poetul care s-a prevalat de artă într-o clipă cînd nu-i ardea nimănui de ea. Poetul a dansat și a cîntat lîngă sicriul unui mort...".

În al treilea rînd, trebuie subliniat caracterul activ al conceptului de frumos ca ideal al vieții pline, legat de luptă și suferință în numele fericirii. Așadar, la Dostoievski nu apare cultul suferinței pentru suferință, ca scop în sine; acest cult este subordonat afirmării personalității umane, împlinirii idealului. Acest aspect al esteticii sale se va concretiza mai tîrziu în critica teoriei absolutizante a mediului.

În al patrulea rînd, apare — surprinzător pentru cei care nu văd în romancierul rus decît rapsodul sufletului bolnav — opțiunea sa pentru frumosul ca atribut al vieții normale, sănătoase. Ideile sale despre deformarea idealurilor de frumos și de armonie ca urmare a stagnării, a vieții lipsite de

mișcare, prezintă o cheie pentru înțelegerea artei epocilor de decadență, cu gustul lor pentru „excepțional" sau chiar pentru urît. Următoarele considerațiuni sînt edificatoare în acest sens : „Cînd omul găsește ceea ce caută, atunci viața pentru el se încetinește parcă pentru un timp, și am văzut cazuri cînd un om, atingîndu-și idealul și nemaiștiind pentru ce anume să se zbată, satisfăcut pînă peste cap, era cuprins brusc de tristețe, pe care uneori și-o mai și atîța, începea să caute un alt ideal de viață și din cauza unei intense suprasaturații nu numai că înceta să aprecieze ceea ce-l desfăta, dar se abătea conștient de la drumul cel drept, excitîndu-și gusturile colaterale, nesănătoase, nearmonioase, uneori monstruoase, pierzîndu-și tactul și simțul estetic al frumuseții sănătoase și cerînd în locul ei excepțiile".

În prim planul romanelor sale ulterioare asemenea stări disarmonice vor fi supuse analizei ; ele își ocupă locul central în operă. Pentru definirea poziției scriitorului trebuie să reținem însă această aspirație pentru armonie, pentru înfăptuirea idealului care se extinde pe o arie mult mai largă decît limitele existențiale ale unui individ : „Frumosul este o stare normală, este sănătatea. Frumosul este util pentru că este frumos, pentru că omenirea simte întotdeauna nevoia de frumos și de idealul lui superior. Dacă un popor își păstrează idealul de frumos și aspiră la el, înseamnă că există și o necesitate a sănătății, a normelor și că, în consecință, prin asta se garantează și o înaltă evoluție a acestui popor" [10].

De semnalat, în sfîrșit, rezolvarea concludentă a disputei privind teoria „artă pentru artă". Avînd calitățile menționate mai sus, frumosul și arta care îl întruchipează sînt implicate în însăși viața activă, deci : *„Arta este întotdeauna actuală și eficientă, n-a fost niciodată altfel și, ceea ce este esențial : nu poate să fie altfel"* [11]. Această teză nu poate să nu fie pusă în legătură cu ideile lui Belinski din articolul *Privire asupra literaturii ruse din anul 1847*, unde se afirmă că așa-numita artă izolată de toate celelalte sfere ale vieții „nu a existat niciodată, nicăieri", căci, argumentează criticul, opera, oglindind viața, implică — exprimă — vederile, simpatiile și antipatiile creatorului ei.

În etapele următoare ale creației, conceptul despre frumos este implicat prin alte aspecte ale sale în problematica

omului şi în ideologie în general. În perioada elaborării romanului *Crimă şi pedeapsă* (1866), sacrificarea, considerată inutilă, a frumuseţii se asociază cu sacrificarea vieţii înseşi [12]. În *Idiotul* (1868), frumuseţea pîngărită întruchipează însuşi destinul uman în societatea antagonistă, dominată de interese meschine.

Elemente noi în concepţia frumosului apar la Dostoievski în ultimii ani ai vieţii, în perioada redactării romanului *Fraţii Karamazov*. Acest concept şi-a găsit exprimarea şi în roman, iar cînd unii dintre primii cititori nu l-au înţeles întocmai şi s-au adresat scriitorului cu întrebări, el s-a simţit obligat să le răspundă. În scrisoarea din 7 iunie 1876 adresată lui V. A. Alexeev, poemul lui Ivan, *Marele inchizitor*, este comentat în felul următor: „Hristos a ştiut că omul nu poate trăi numai cu pîine. Dacă pe lîngă asta nu va exista viaţa spirituală, idealul Frumosului, omul se va plictisi, va muri de dor, va înnebuni, va sfîrşi prin sinucidere sau se va lăsa copleşit de fantezii păgîne. Întrucît Hristos în Sine şi în Cuvîntul său a adus idealul Frumosului şi a hotărît: mai bine să implanteze în suflete idealul Frumosului; cu acest ideal în suflet toţi vor deveni fraţi şi atunci, bineînţeles, lucrînd unii pentru alţii, vor deveni şi bogaţi. (...). Dar dacă se va oferi şi Frumosul, şi Pîinea împreună? Atunci omul va fi frustrat *de muncă, de personalitate, de posibilitatea de a-şi jertfi bunul pentru aproapele său* — într-un cuvînt, va fi lipsit de viaţă, de idealul vieţii. Iată de ce este mai bine să nu fie proclamat decît un singur ideal, cel spiritual".

Reducerea idealului cristic la Frumos cu greu se poate acorda cu învăţătura creştină. Totuşi, rolul ideilor religioase nu se limitează aici la rolul unui simplu înveliş, ci determină caracterul utopic al prevederilor romancierului în privinţa transformării vieţii. În rest, ideile sînt aceleaşi, semnalate mai sus: finalitatea vieţii — fericirea tuturor în frăţie şi belşug, idealul frumosului implicînd afirmarea personalităţii umane prin comportament activ, prin muncă şi disponibilitate pentru sacrificiu.

În ansamblu, ideile lui Dostoievski despre frumos, valabile la nivelul esteticii filosofice, la nivelul unui umanism activ şi modern, ne oferă unele soluţii esenţiale, importante pentru mai multe aspecte ale acestei categorii centrale. Cu

toate că în ceea ce privește scara relațiilor macro-sociale, dimensiunea politică, ele devin inoperante în domeniul transformărilor sociale, în privința căilor de urmat, păstrînd și aici prerogativele personalității liber afirmate, active datorită idealului general uman al frumosului.

Un alt capitol, e drept mai puțin elaborat, dar substanțial, al esteticii sistematice imaginare a lui Dostoievski ar trebui intitulat: *Tragedia și satira.* Obișnuiți cu sistematizări moderne, cu perechea constituită pe contrast (*tragicul* și *comicul* în estetica contemporană), ne întrebăm de la bun început: înlocuirea termenului al doilea din pereche apare oare întîmplător, este ea expresia personalității creatorului care vrea să evite termenii științifici și recurge, în locul unui cuvînt categorial cu sens abstract, generic, la altul, cu un sens mai aproape de lumea obiectuală? Nu este abandonat oare în acest fel domeniul categoriilor estetice, trecîndu-se în cel al procedeelor artistice? Pentru a explica sensul acestei substituiri va trebui însă mai întîi să examinăm fondul problemei.

Tragicul și antonimul său, comicul — satiricul — apare în opera lui Dostoievski în mod permanent, ne însoțește în romanele sale pas cu pas. Pe plan teoretic însă, nu avem pentru el un text atît de dezvoltat cum am avut în cazul frumosului. Va trebui, deci, să reconstituim aceste categorii estetice pe baza însemnărilor răzlețe din carnetele de note.

Reflecțiile lui Dostoievski despre tragic datînd din anul 1875 — vezi *Însemnările pentru prefață,* care se găsesc printre manuscrisele romanului *Adolescentul,* ca și cele din *Carnetele de note 1876—1877* — ating cîteva aspecte specifice pentru gîndirea sa. În primul text, problema apare în comentariile asupra propriei opere, *Însemnări din subterană.* Aprecierea generală a fenomenului înfățișat în nuvelă este formulată în felul următor: „Cauza subteranei — distrugerea credinței în normele generale. *«Nu există nimic sfînt»*“ [13].

Am văzut mai sus că frumosul — întruchiparea idealului — este considerat de romancier ca o valoare general-umană, chiar o condiție a existenței autentic umane. Pierderea „credinței în normele generale“ nu se referă la nimic altceva decît la pierderea preceptelor morale, la pierderea idealurilor *de facto,* în comportament. Acest lucru se confirmă și prin citatul neidentificat: „*Nu există nimic sfînt*“,

care ne trimite la scepticismul corosiv al omului din subterană. Pierderea valorii este tragică.

Fenomenul complex al subteranei se caracterizează, pe de o parte, ca ceva monstruos, fără idealuri omul ajungînd la marginea prăpastiei, la un pas de dezmăţ şi crimă. Pe de altă parte, subterana implică şi un aspect tragic : „Tragismul constă în conştiinţa monstruozităţii. [...] Tragismul subteranei este un tragism al suferinţei, al autoflagelării, al conştiinţei de mai bine fără putinţă de a atinge acest mai bine şi, în primul rînd, al convingerii de necontestat a acestor nefericiţi că toţi sînt aidoma lor, şi deci, la ce bun să se mai îndrepte ?“ [14]. În conştiinţa subiectivă a eroului, a intelectualului înstrăinat, Dostoievski identifică o nouă sursă de tragedie, o sursă foarte importantă atît pentru arta sa, cît şi pentru arta modernă în general. Avînd pe plan genetic tangenţe cu reflecţia romantică, această sursă se constituie într-un fenomen aparte datorită intensităţii contradicţiei specifice care nu se mai referă la divorţul dintre ideal şi real, ci la antinomia ideal-absenţa idealului. Această antinomie presupune o interferenţă mai intensivă a tragicului şi comicului, chiar în comparaţie cu ceilalţi mari reprezentanţi ai realismului din secolul al XIX-lea, apropiindu-l pe Dostoievski de Baudelaire, de exemplu, permiţîndu-i să pătrundă în cele mai complexe fenomene morale de criză din epoca modernă.

Paginile din *Carnetele de note 1876—1877*, consacrate tragediei şi satirei, conţin în paralel reflecţii pe multe alte teme. În centru se situează problema satirei în literatura rusă şi în mod special în opera lui Griboedov, Gogol şi Ostrovski. Detaşăm din acest text ideile mai importante referitoare la categoriile estetice ale tragicului şi comicului :

„NB. Aleko a ucis. Conştiinţa că el nu este demn de idealul său care îi chinuie sufletul. Iată crima şi pedeapsa. (Iată satira.)... Ceaţki se mulţumeşte cu puţin... Nu înţelege esenţa răului. Dar iată că Aleko a ucis şi, ce o să credeţi, el va striga : plec în lume să caut altceva. Caleaşcă să-mi daţi, caleaşcă. Cică, oamenii sînt vinovaţi, *nu eu*. Sau, mai bine zis, Moscova e vinovată. Nu, Aleko va rămîne.

Satira cea mai nouă este sterilă, ambiguă şi chiar nocivă fiindcă nu este în stare sau nu vrea să spună ce vrea. Dim-

potrivă, ia în derîdere și ceea ce este contrariul răului demascat, pe care îl aduce la un numitor comun cu acesta din urmă. De ce procedează ea astfel ? *Se teme de ceea ce este de culoare mai roșie decît ea.*

Satira noastră se teme să-și exprime vederile pozitive, se teme că în acest caz și-ar pierde forța de atracție, că i s-ar imputa : «Iată ce aveți voi în substrat — e cam puțin».

NB. *Aleko.* Bineînțeles, aici nu este vorba de satiră, ci de tragedie. Dar în satiră nu trebuie să fie oare tragism ? Dimpotrivă, în substratul satirei totdeauna trebuie să fie tragedie. Tragedia și satira sînt două surori care merg alături și numele lor, al amîndurora luate împreună, este : *adevărul.*

Dar să-mi închei însemnările despre literatură. Avem mai degrabă modele pozitive, decît satiră. *Cuibul de nobili* — încercare deloc cunoscută pe măsură, dar cu rezultate importante. Literatura noastră a dat mai multe tipuri pozitive, decît negative, fiindcă satira nu are substrat" [15].

Ultima apreciere despre substanța satirei ruse are în vedere fenomene din literatura contemporană, căci Gogol nu cade sub incidența acestei aprecieri, el fiind calificat ca genial și primul dintre satiricii europeni. Pretențiile romancierului față de satiră — imputarea absenței unui substrat esențial — are în vedere, poate, și pe Saltîkov-Șcedrin (comentatorii fac trimiteri în acest sens), dar, în realitate, se potrivesc literaturii satirice de nuanță liberal-demagogică.

Pentru conceptele de tragic și comic din notele răzlețe mai sus citate se desprinde ideea că satira — abordarea răului în artă — implică prezența idealului autentic în substratul viziunii creatorului, substrat care îi împrumută vigoare și forță artistică. Responsabilitatea personală, asumînd consecințele divorțului dintre faptele săvîrșite și prerogativele moralei, îl ridică pe om din starea comică în sfera superioară a tragicului, de aceea Aleko, eroul lui Pușkin din poemul *Țiganii*, este un personaj preponderent tragic și nu satiric.

Considerăm în același timp că abordarea nuanțată, dialectică, a categoriilor estetice, evidențierea interdependenței dintre ele, mai ales a implicării criteriului axiologic al idealului, al frumosului, al pozitivului și, în capătul celălalt, al negativului în sfera satirei și a urîtului are o importanță

majoră pentru vederile lui Dostoievski, pentru că elimină supozițiile nefondate ale unor critici referitoare la relativismul său moral, la indiferența față de bine și rău. Un semn al acestui concept nuanțat vedem și în aceea că opoziția *tragicului* este desemnată prin *satiric*, și nu prin *comic*. Într-adevăr, numai satiricul este antinomic față de tragic, comicul putînd cuprinde și fenomene cu semne estetice pozitive, dar chiar și satiricul, cel de mare anvergură, conține în substrat tragicul — pierderea valorii sau suferința din pricina acestei pierderi.

*

* *

Din aria tematică tradițională a poeticii sînt interesante reflecțiile lui Dostoievski despre unele probleme ale genurilor și speciilor literare, în primul rînd despre roman și raporturile lui cu alte forme, în special cu drama. Pe plan teoretic, poetica romanului a fost abordată de Dostoievski prin prisma teoriei sale despre realism, despre structurile narative, precum și prin prisma imaginii artistice multidimensionale — probleme esențiale pe care le examinăm în continuare, întrucît au o autonomie relativă față de structurile de gen și specie. Abordarea literaturii este la Dostoievski complexă. Din considerațiile sale despre Cervantes și Balzac, Gogol și Hugo, Turgheniev și Tolstoi, s-ar putea reconstitui, e drept, forțînd puțin lucrurile, chiar și „regulile" romanului. Nu vom proceda însă la o asemenea reconstituire ; dar vom urmări nu numai idei izolate, ci și, sau în primul rînd, sistemul de gîndire al scriitorului, respectînd, pe cît posibil, și formele acestei gîndiri, așezarea ei firească. Ne vom opri, deci, asupra unor observații mai puțin elaborate în poetica teoretică a scriitorului, dar care au totuși o anumită semnificație generală.

Sesizînd schimbările petrecute în societatea rusă și în Europa occidentală, Dostoievski încearcă să creeze o nouă formă de roman. Pentru acest demers al său el avea și alte motive, pur artistice, dar interesant este cum introduce în argumentația sa factorii sociali și psihologici. Romancierul vorbea despre dispariția nobilimii și apariția burgheziei, subliniind aspectele noi ale condiției umane pentru majoritatea popu-

lației. Literatura „nobiliară" înfățișa excepții, romanul lui Goncearov, Turgheniev și Tolstoi era, ca de altfel și romanul realist occidental, cu precădere roman familial. Familia era în trecut o instituție bine închegată, spune Dostoievski, și constituia un obiect aproape „de-a gata", ideal pentru roman. Dar această familie nu mai există, în societatea și în viața particulară a apărut haosul.

Nucleul familial n-a dispărut, dar a fost substanțial modificat. A dispărut ordinea. Despre romanul *Adolescentul* autorul nota : „Am luat un suflet lipsit de păcate, dar murdărit deja de îngrozitoarea posibilitate a desfrîului, de ura timpurie pentru existența sa mizeră și «întîmplătoare» și de acea largheță cu care sufletul său curat permite conștient viciului să pătrundă în gîndurile sale, viciul pe care-l alintă în inima sa, îl admiră în visele sale, încă sfioase, care însă încep să devină îndrăznețe și furtunoase ; toate astea au fost lăsate doar în grija lui și, e drept, a Domnului. Toți acești repudiați ai societății sînt niște membri «întîmplători» ai unor «familii întîmplătoare»" [16]. Trebuiau găsite forme artistice pentru haos, pentru excepțional, dar și pentru obișnuit. Trebuiau găsite forme noi.

În concepția lui Dostoievski, romanul se poate constitui numai pe baza creării unor tipuri umane. Acest criteriu îl aplică atît pentru confrați, cît și pentru sine. Dacă era mîndru de ceva, era mîndru de crearea unor tipuri. Referindu-se la condițiile romanului, el vorbește prietenului său Apollon Maikov, în scrisoarea din 12 ianuarie 1868, despre chinurile creației (pe masa de lucru aflîndu-se romanul *Idiotul*) : „În linii generale, planul a fost elaborat. În perspectivă răsar în fața mea unele detalii care mă ispitesc și susțin în mine focul. Dar întregul ? Fiindcă întregul la mine apare în chipul *eroului*. Așa s-a stabilit. Eu trebuie să pun pe picioare personajul. Se va dezvolta oare sub pana mea ? Și închipuie-ți ce lucruri groaznice s-au întîmplat de la sine : s-a dovedit că în afară de erou există și eroina, deci DOI EROI ! ! Iar în afară de acești eroi mai sînt două caractere tot principale, adică *aproape eroi*. (Personaje secundare — cărora, de asemenea, trebuie să le acord o atenție destul de mare — ajung la o cifră impresionantă, pentru că și romanul are 8 părți.) Din patru eroi, doi sînt conturați în *sufletul*

meu cu toată claritatea, unul nu s-a profilat încă deloc, iar al patrulea, principalul, deci primul erou — foarte slab".

Operele lui Dostoievski sînt denumite deseori de critică romane-tragedii sau romane-drame. Formula nu este lipsită de sens : destine frînte, concentrarea acțiunii, polifonia vocilor, principiul *pro* și *contra* etc. se apropie mult de regulile scenei. Totuși, formula nu poate fi considerată, după părerea noastră, decît ca o metaforă. Romanul, din punct de vedere al structurilor de gen și specie, are legități interne proprii, care, printre altele, subsumează, transformîndu-l, și dialogul — unică formă de construcție în dramă. Speciile dramatice au, deci, structuri diferite de cele ale romanului. Dostoievski vine să confirme acest lucru în mod categoric.

Fiind solicitat de V. D. Obolenskaia să-și dea acordul pentru dramatizarea romanului *Crimă și pedeapsă*, Dostoievski îi răspunde în scrisoarea din 20 ianuarie 1872 : „În ceea ce privește intenția Dumneavoastră de a extrage din romanul meu o dramă, eu, bineînțeles, sînt cu totul de acord și, în general, am adoptat principiul de a nu bara calea unor astfel de încercări ; dar nu pot să mă abțin de la observația că asemenea încercări aproape întotdeauna au fost nereușite, cel puțin nu au fost reușite pe deplin.

Există un fel de taină în artă, din pricina căreia formele epice nu-și găsesc niciodată corespondențe dramatice. În ceea ce mă privește, sînt chiar încredințat că pentru diferitele forme ale artei există și o serie de idei poetice corespunzătoare lor, din care cauză o idee nu poate fi exprimată niciodată în altă formă decît cea corespunzătoare ei.

Situația va fi cu totul alta, dacă Dumneavoastră ați reface cît se poate de mult romanul, păstrînd din el un singur episod în vederea transformării lui în dramă, sau, luînd ca bază ideea principală, ați schimba în întregime subiectul. Repet, eu am toată simpatia pentru inițiativa Dumneavoastră, iar dorința Dv. de a duce lucrul la bun sfîrșit mă onorează în mod deosebit".

Într-o situație similară — proiectul dramatizării nuvelei *Visul unchiului* — răspunsul romancierului a fost, în esență, același. În plus, aici fiind vorba despre un text redactat în prima formă, Dostoievski îi face autorului observații, sugerînd o mai bună echilibrare a actelor, o condensare : „În orice caz, ar fi bine să mai scurtați — scria romancierul solicitantului M. F. Feodorov, la 14 septembrie 1873. Ceea ce mai merge în nuvelă, este inacceptabil pe scenă. Scena nu este carte. De aceea, mi se pare mie, cu cît sînt mai multe reduceri, cu atît e mai bine".

De remarcat că transferul „ideilor artistice", am spune al universurilor artistice, este considerat de scriitor realizabil în anumite condiții, cu respectarea statutului genurilor-speciilor în forma cărora se face acest transfer. Experiența filmului și a televiziunii a adus aici realizări nebănuite anterior ; cu toate acestea, reflecțiile lui Dostoievski nu și-au pierdut valabilitatea pînă astăzi.

* * *

Partea cea mai solidă și, poate, cea mai importantă a moștenirii estetice a lui Dostoievski este teoria „realismului autentic".

Poetica realismului din secolul al XIX-lea, deseori numit realism critic, se bazează pe o nouă concepție a personalității umane, concepție care evidențiază în mod deosebit importanța factorului social printre ceilalți factori definitorii pentru condiția umană. În Rusia această idee a fost formulată în articolul lui Belinski *Literatura rusă în anul 1843* : „Toți caută să înfățișeze oameni reali și nu închipuiți, dar fiindcă oamenii reali trăiesc pe pămînt și în societate, și nu în aer, nu în nori, unde nu trăiesc decît stafii, este natural că scriitorii timpului nostru înfățișează, împreună cu oamenii, și societatea. Societatea este, de asemenea, ceva real și nu imaginar. De aceea esența ei nu se reduce la haine și coafuri, ci cuprinde și moravuri, obiceiuri, concepții, relații etc. Omul care trăiește în societate depinde de ea în ceea ce privește felul lui de a gîndi și de a acționa. Scriitorii timpului nostru nu pot să nu înțeleagă acest adevăr simplu și de la sine înțeles și de aceea, înfățișînd omul, ei se străduiesc

să pătrundă cauzele, de ce el este așa și nu altfel etc. Ca urmare, ei înfățișează, desigur, nu calități sau defecte particulare, proprii unei anumite persoane, luată izolat, ci fenomene generale" [17].

Descoperirea pe care a făcut-o literatura secolului trecut: cauza viciilor și a nefericirii oamenilor este mediul, organizarea societății, inegalitatea, acumularea bogățiilor pe de o parte și a sărăciei pe de alta, a devenit fundamentul unui nou umanism. În *Prefața la publicarea traducerii romanului „Notre Dame de Paris" de Victor Hugo* (1862), Dostoievski, pe un fundal istoric larg al culturii și civilizației universale, distinge dominantele specifice ale epocii sale, vorbește tocmai despre apărarea omului schilodit de condițiile în care trăiește, de „recuperarea omului pierdut, strivit pe nedrept de jugul împrejurărilor, al închistării seculare și al prejudecăților sociale. Această idee este achitarea oamenilor umiliți și respinși de toți, paria societății [...]. Victor Hugo este poate cel mai important prevestitor al ideii «recuperării omului» în literatura secolului nostru. El este, cel puțin, primul care a afirmat această idee cu o asemenea forță artistică. Desigur, nu poate fi o invenție numai a lui Victor Hugo; din contra, după convingerea noastră, ea este proprietatea inalienabilă și, poate, necesitatea istorică a secolului al nouăsprezecelea; cu toate că secolul nostru este adesea învinuit că în comparație cu marile modele ale trecutului nu ar fi adus nimic nou în literatură și artă. Acest lucru este profund nedrept. Urmăriți toate literaturile europene ale secolului nostru și veți observa, în toate, urmele aceleiași idei și, poate, ea se va încarna măcar pînă la finele secolului, în plenitudinea ei, clar și puternic, într-o operă de artă de mare anvergură, care va fi în stare să exprime totalitatea năzuințelor și caracteristicilor timpului său la fel de neștirbit și durabil, precum, de pildă, *Divina comedie* a exprimat epoca sa, epoca credințelor și idealurilor catolice medievale" [18].

Într-o privință Dostoievski a greșit: principiul reabilitării, al „recuperării omului pierdut" și-a găsit exprimarea nu într-o singură operă, ci în mai multe, datorate lui Stendhal și Balzac, Dickens și Flaubert, Turgheniev și Tolstoi, precum și altor scriitori, bineînțeles și lui — sau, cu alte cuvinte,

acea unică operă este romanul realist ce însumează totalitatea capodoperelor. Principiul însă este, într-adevăr, definitoriu pentru fenomenul avut în vedere.

Vorbind despre „recuperarea omului pierdut", Dostoievski își caracterizează deci și propria operă. Romanul său afirmă cu vigoare acest principiu. Dar el a mai făcut ceva : cînd ideea „mediului" a fost transformată în dogmă, fiind înțeleasă în spiritul unui determinism mecanicist, social sau biologic, Dostoievski o respinge cu fermitate. În accepțiunea sa, rolul determinant al împrejurărilor nu-l absolvă pe om de responsabilitate, omul are voința liberă și chiar obligația de a acționa. În acest sens este respinsă concepția fals-umanitaristă, filantropică, a condițiilor fatale, pe baza căreia se poate justifica și crima. În articolul *Mediul*, publicat în *Jurnalul scriitorului* din anul 1873, contradicțiile autorului apar foarte clar : el vorbește, pe de o parte, de culpabilitatea generală originară, iar, pe de altă parte, evidențiază responsabilitatea personală a individului, îndeamnă la o atitudine activă. Prevalează acest ultim aspect. Potrivit lui Dostoievski crimele adevărate nu pot fi absolvite în numele „mediului", al înapoierii, poporul îl consideră nefericit pe criminal și se simte și el vinovat, fiindcă nu crede în teoria mediului. Nu omul depinde de mediu, ci acesta din urmă de om : „Energia, munca și lupta — iată ce transformă mediul. Numai prin muncă și luptă se obține un profil propriu și sentimentul propriei demnități" [19].

Vederile romancierului sînt legate în plan genetic de mai multe concepte privind personalitatea umană. Interesul său pentru tipul visătorului indică surse romantice. Spre deosebire de romantici, însă, el arată ineficiența protestului individual împotriva societății dacă acest protest nu are suport și în realitate. Acceptînd principiul determinant al împrejurărilor sociale magistral demonstrat de un Balzac sau Gogol, Dostoievski își concentrează atenția asupra rezultatelor acestor determinări în angrenajul altor factori importanți și în conștiința omului. Prospectînd existența umană în plan global, el ajunge la evaluarea sistemului social existent și a rolului individului care acționează, în anumite limite, liber și responsabil.

Ca romancier, începînd chiar cu prima operă, *Oameni sărmani*, scriitorul evidențiază caracterul obiectiv al împrejurărilor. Micul funcționar Devușkin este strivit nu de o persoană — șeful instituției la care lucrează, este, în relațiile particulare, chiar „binefăcătorul" său — ci de mizeria impersonală. În *Carnete de note 1876—1877*, autorul menționează ideea potrivit căreia destinele umane nu sînt fixate de persoane individuale : „O, și Gogol a fost încredințat că ideile depind de oameni (pedeapsa dată de legea care va fi stabilită în viitor), dar imediat după apariția *Revizorului* toți au simțit, e drept nu foarte clar, că nenorocirea vine nu de la oameni, nu de la indivizi. Dacă ar fi fost un primar cinstit în locul lui Skvoznik, situația tot nu s-ar fi schimbat cu nimic. Mai mult decît atît, un Skvoznik cinstit nici nu poate exista" [20].

Prospectarea vieții sufletești, a gîndurilor și a pasiunilor umane se face la Dostoievski cu implicarea în ultimă instanță a dominantelor sociale. Dar factorii sociali nu sînt priviți de el ca fiind exclusivi, unici. Principala sa descoperire artistică se referă tocmai la complexitatea lumii. Orice crimă are oare o motivație socială ? Deloc ! Deseori numai indirect, în ultimă instanță, pot fi depistate asemenea cauze. Autorul *Amintirilor din casa morților* consideră că nelegiuirile săvîrșite de oamenii din popor sînt urmarea unor pricini foarte ciudate : „Se întîlnește, de pildă, și chiar destul de des, următorul tip de ucigaș : să zicem un țăran legat de pămînt, un iobag de la curte, un tîrgoveț sau un soldat, în orice caz un om care, pînă la săvîrșirea crimei, a fost cum nici că se poate mai liniștit și mai cuminte. Soarta lui e amară, dar o îndură fără să crîcnească. Deodată însă ajunge parcă la capătul răbdării ; nu mai e stăpîn pe sine și împlîntă cuțitul în pieptul asupritorului, al vrăjmașului. De aici însă începe ciudățenia : o vreme își pierde orice măsură ; și-a ucis mai întîi asupritorul, vrăjmașul ; e o nelegiuire, dar o înțelegi, cauza e vizibilă ; mai tîrziu el nu-și mai omoară vrăjmașii, ci pe oricine, pe primul venit ; omoară din plăcerea de a omorî, înjunghie pentru un cuvînt nesocotit, pentru o privire, pentru un moft, ca să-și astîmpere setea de sînge ori numai din trufie, ca să facă pe grozavul..." [21].

Așadar, în concepția lui Dostoievski există și crime gratuite, dar acestea pot să aibă și chiar au la origine cauze ascunse cu caracter social, nemaivorbind de influența crimei atît asupra mediului, cît și asupra conștiinței individului care a săvîrșit-o. În *Crimă și pedeapsă* fapta lui Raskolnikov nu este determinată decît parțial de condițiile materiale ale vieții sale, de situația sa și a surorii sale în societate ca indivizi, ca persoane particulare. Cu toate că periclitarea studiilor universitare ale lui Raskolnikov din lipsa mijloacelor bănești, mizeria familiei Marmeladov, amenințarea demnității și a personalității Dunei sînt prezentate în roman cu o forță artistică egalînd oricare mare realist al secolului trecut, ele nu constituie motivația unică a crimei. Motivul decisiv și specific în cazul Raskolnikov este cel teoretic. Se pune problema : se împart oare oamenii în două categorii, prima constituindu-se din cei puțini și importanți, cu voință puternică, avînd dreptul să folosească fără nici o îngrădire morală restul oamenilor, masa care face parte din a doua categorie ? Prin „experimentul" său, Raskolnikov vrea să verifice apartenența sa la prima categorie de oameni, vrea să-și dovedească sieși că este în stare să depășească pragul, preceptele morale. În acest sens, la întrebarea Soniei : au fost oare mizeria și suferința cauzele crimei săvîrșite, el răspunde : „Dacă aș fi ucis numai din pricina foamei [...] aș fi fost... *fericit* acum !" [22]. Prin urmare, explicația morală a faptei săvîrșite ca semn de protest față de frustrare și nedreptate, este subsumată. Dar și motivația teoretică amintită — emanație a unei societăți antagoniste, de inegalitate și asuprire — are și ea fața sa socială. Eșecul experienței, destinul eroului confirmă atît falimentul teoriei, cît și caracterul inuman al condițiilor existențiale.

În critica rusă de la Belinski încoace au circulat două definiții ale realismului. Prima se baza pe principiul fidelității față de realitate, pe oglindire, iar a doua pe noțiunea caracterului tipic. Dostoievski se referea deseori la ambele și, acceptîndu-le în esență, în același timp, respingea cu pasiune dezechilibrul bazat pe schematizare, pe norme prestabilite.

Reflecțiile sale despre prima formulă, constituind de fapt baza conceptului său de realism, denumit ulterior de el *rea-*

lism autentic, plenar sau *artistic*, le găsim în revista „Vremea", condusă împreună cu fratele său Mihail, în două articole nesemnate din 1861 : *Expoziția Academiei de arte pentru anii 1860—1861* și *Povestirile lui N. V. Uspenski*. Articolul despre expoziția școlii academice, de fapt a absolvenților și parțial a profesorilor acestei instituții de artă din Petersburg, cuprinde în prima parte, scrisă cu vervă, un adevărat manifest al realismului. Tăișul ideilor se îndreaptă împotriva reproducerii superficiale a realității în artă.

Analizînd tabloul *Popasul arestaților* de V. I. Iakobi, distins cu medalia de aur și avînd un mare succes de public, Dostoievski se oprește asupra temei și compoziției, mergînd pînă la cele mai mici amănunte. Recunoscînd meritele pictorului, în primul rînd reușita figurii ofițerului, verdictul său în esență este următorul : „Tabloul ne surprinde printr-o extraordinară veridicitate. În natură totul se prezintă exact așa cum ne arată pictorul în tabloul său, dacă privim natura, ca să spunem așa, din exterior. Privitorul poate observa într-adevăr, în tabloul d-lui Iakobi niște deținuți fidel înfățișați, așa cum ar fi putut vedea în oglindă sau într-o fotografie ulterior colorată cu multă iscusință. Dar tocmai acest lucru confirmă faptul că aici nimic nu este artistic. Poza fotografică și imaginea din oglindă sînt departe de a fi opere de artă [...] Nu, nu aceasta se cere de la artist, de la el se cere nu numai veridicitate fotografică, exactitate mecanică, ci altceva — mai mult, mai larg, mai adînc. Exactitatea și veridicitatea sînt lucruri elementare, necesare, dar prea puține ; exactitatea și veridicitatea nu sînt decît materialul din care este creată opera de artă, ele sînt instrumentele de creație. În reflectarea oglinzii nu se vede cum privește ea obiectul, mai bine zis se vede că ea nu privește în nici un fel, ci oglindește pasiv, mecanic. Artistul autentic nu poate să facă așa ceva ; într-un tablou, într-o povestire sau într-o compoziție muzicală se va vedea involuntar, chiar împotriva voinței sale, autorul însuși, personalitatea sa, caracterul său, vederile sale, se va găsi exprimată cultura sa. Aceasta nici nu necesită argumentare" [23].

Avea oare în vedere aceste cuvinte C. Dobrogeanu-Gherea cînd în studiul său critic *I. L. Caragiale* scria că „a avut dreptate marele scriitor rus Dostoievski cînd a zis că o crea-

țiune adevărat artistică e mai adevărată decît viața reală. În adevăr, pe cînd în realitate oamenii vorbesc și fac multe lucruri care nu sînt deloc caracteristice ori care sînt indiferente caracterului lor, în artă însă fiecare acțiune, fiecare frază trebuie să fie și este caracteristică pentru eroul producției artistice" [24]. Această ultimă idee nu trebuie însă absolutizată. Dostoievski susține, de exemplu, în articolul despre povestirile lui Uspenski, că un personaj literar nu poate vorbi numai prin „esențe", prin cuvinte exclusiv caracteristice stării lui sociale, profesiunii și culturii sale, pentru că astfel se creează o falsă tipicitate.

Alt deziderat al poeticii dostoievskiene, care își găsește expresia în cronica despre expoziția academică din 1860—1861, se referă la „dezvăluirea omului în om". E de presupus că arestații, în situația lor disperată, devin total indiferenți, „dar în același timp nu poți să nu admiți că ei sînt oameni. Prezentați-ni-i, dacă sînteți artist, ca pe oameni și lăsați fotografiile în seama frenologilor și a anchetatorilor de drept penal". Dostoievski apreciază că Iakobi vede în fiecare deținut un om mîrșav fără nici o diferențiere, dat fiind că așa apare poporul, prostimea în viziunea celor de la Academie, iar excepție se face numai pentru figura centrală a tabloului, omul de origine nobilă, mai „de soi". Principiul realismului psihologic se subordonează, în poetica romancierului, acestui deziderat de a-l găsi pe om în om. Observațiile în acest sens se referă la lipsa motivației în situații oglindite în tablou, ca furtul inelului scump în prezența ofițerului, inel despre care știa toată lumea, deci era „supravegheat", faptul că nici cătușele nu aveau căptușeală fără de care este imposibil să parcurgi nici măcar o distanță mică fără să ți se roadă picioarele pînă la os, darămite să parcurgi tot drumul spre Siberia. Arta este întotdeauna o exagerare, spune la un moment dat scriitorul, dar trebuie să cunoști măsura. Goana după efect se răzbună. Pictorul avea nevoie de zdrențe, dar cine a văzut un cojoc rupt la spate în linie dreaptă ? Redarea veridică a realității este alfabetul și ortografia picturii, deci o etapă premergătoare creației : „Întîi trebuie învinse greutățile legate de redarea adevărului reali-

tății, ca după aceea să te ridici la înălțimea adevărului artistic" [25].

Problema tipicului a fost reluată de romancierul rus sub diferite aspecte. Într-o polemică cu Goncearov el susținea că tipică poate să fie și o figură abia apărută în societate, în curs de formare, și nu numai fenomene bine așezate, de zece ori verificate [26]. Ideea a fost formulată și într-un articol din *Jurnalul scriitorului*, intitulat *Mascatul* (*Riajenîi*), unde autorul afirmă că unii dintre „artiștii noștri (în modul cel mai banal, numai atunci descoperă clar trăsăturile distincte ale realității, specificitatea ei și trec la prelucrarea tipului respectiv în operele lor, cînd acesta în bună parte și-a trăit traiul, începe să dispară, este în curs de transformare într-un alt tip conform dezvoltării și orientării epocii. Astfel, adesea ne pun pe masă ca nou ceea ce se învechește, ei înșiși fiind convinși că au descoperit noul, cînd în realitate avem de a face cu ceva care dispare încetul cu încetul. De altfel, o asemenea observație pentru scriitorul nostru «artist» este prea subtilă și el nici nu o va înțelege. Eu totuși am să spun ce am de spus, adică: numai un scriitor genial sau de mare talent este în stare să intuiască tipul cu *simțul actualității și la timp*. Mediocrițăile abia se tîrăsc după el, îl imită mai mult sau mai puțin servil și nu lucrează decît cu șabloanele avute la dispoziție" [27].

În același articol autorul polemizează cu Leskov, care făcea abuz, din punctul său de vedere, de dialectisme și profesionalisme. Cu acest prilej Dostoievski face o întreagă demonstrație în legătură cu un alt aspect al tipizării. Scriitorul avertizează aici împotriva acumulării excesive a ceea ce este caracteristic. El introduce o nouă noțiune: „Știți, de exemplu, ce înseamnă a vorbi prin esențe? Nu? Imediat am să vă explic. Scriitorul-«artist» contemporan monopolizează o anumită profesie (să zicem, negustori, țărani etc.) și toată viața, de fiecare dată cînd are posibilitatea, cu creionul și caietul în mînă pîndește și notează cuvintele lor. Pînă la urmă adună cîteva sute de cuvinte caracteristice. Apoi începe să scrie un roman și, cînd va vorbi un negustor sau un reprezentant al bisericii, el imediat îi pune în gură cuvintele notate. Cititorii rîd și îl laudă pe autor, se pare că totul este adevărat: cuvînt cu cuvînt este copiat după natură, dar aceasta este mai rău decît minciuna, și tocmai pentru că

negustorul sau soldatul vorbește în roman prin *esențe*, adică așa cum nici soldatul, nici negustorul nu vorbește în realitate. El, de pildă, rostește în viață o anumită frază notată de dumneavoastră ca a unsprezecea după alte zece anterioare. Al unsprezecelea cuvînt este caracteristic și urît, iar zece înaintea lui sînt acceptabile, sînt ca și la toată lumea. Dar artistul-tipizator folosește numai caracteristicile pe bază de notițe, de unde rezultă neadevărul. Tipul înfățișat vorbește ca *din carte*. Publicul îl laudă, dar un om de litere bătrîn nu se lasă păcălit [...] Fiecare cuvînt este tipic ! Dintr-o asemenea învălmășeală, bineînțeles, se va degaja tipicul fals, neproporțional" [26].

Îngrămădirea esențelor, folosirea în exclusivitate a trăsăturilor caracteristice de același ordin, să spunem social, contravin în poetica dostoievskiană artisticului, subminează veridicitatea profundă, autentică.

Înțelegînd prin tipic, ca și Hegel sau Belinski, unitatea general/particular, Dostoievski evidențiază unicitatea acestei unități și, în mod deosebit, cerința de echilibru dintre cele două componente sub semnul veridicității profunde și al măsurii, sub semnul puterii de a convinge artistic.

Corelația general particular în cadrul noțiunilor de caracter tipic și imaginea artistică implică pe plan teoretic opoziția tipic/excepțional, dacă în mod inadecvat prin tipic nu se înțelege doar generalul. Opoziția aceasta este însă falsă din punct de vedere al esteticii dostoievskiene. Romancierul respingea opiniile criticilor contemporani care reproșau eroilor săi substanța și comportamentul lor excepțional, deci, refuzau să recunoască tipicitatea lor, negînd, prin urmare, caracterul realist, veridicitatea operelor dostoievskiene.

Dostoievski a fost nevoit să-și afirme noua artă polemic, chiar în fața unor prieteni. Se apăra și în fața amicului Nikolai Strahov, care, e drept, a lansat, poate, nu mai puține butade răuvoitoare despre romancier decît adversarii acestuia ; printre altele, el declara despre scriitor că ar fi un adept al teoriei artei pentru artă. Deci cuvintele lui Dostoievski din scrisoarea către Strahov din 10 martie 1869 nu i-au fost adresate întîmplător : „Eu am o concepție specifică, a mea, privind realitatea (în artă), iar ceea ce majoritatea

numesc fantastic şi excepţional, pentru mine reprezintă uneori esenţa în sine a realităţii. Caracterul obişnuit, banal al fenomenelor şi privirea cazonă asupra lor nu este, după părerea mea, realism, ba dimpotrivă. Orice număr al oricărui ziar vă relatează despre asemenea întîmplări care sînt în acelaşi timp cele mai reale şi cele mai extraordinare. Scriitorii noştri le consideră fantastice ; dar ei nici nu sînt preocupaţi de ele, cu toate că ele sînt realitatea, fiindcă sînt *fapte*. Cine o să le acorde atenţie, de cine o să fie descrise ? Se repetă în fiecare clipă, în fiecare zi, deci nu sînt *excepţionale*".

Aici scriitorul formulează lapidar ideea potrivit căreia crima a devenit pentru societatea contemporană ceva obişnuit, care se întîmplă în fiecare zi, în fiecare oră, în fiecare minut, excepţionalul a devenit — datorită artei sale, adăugăm noi — expresia esenţei. Insolitarea puternică ascunde forţa superioară.

Dar excepţionalul în sine, crimele etc. se aflau la dispoziţia oricui în cantităţi, cum spunem astăzi, industriale, în ziare, în cronici judiciare şi în procesele verbale de la tribunale, sub forma ştirilor şi a zvonurilor etc. În sine, excepţionalul nu este o valoare estetică, dar poate să devină datorită posibilităţilor sale de a exprima plastic, sugestiv, nişte adevăruri, o viziune originală.

Militînd pentru prezenţa fantasticului în artă, Dostoievski era pătruns de aceleaşi principii ca şi în cazul excepţionalului. În *Jurnalul scriitorului* şi în carnetele de note, romancierul este preocupat la un moment dat de raporturile existente dintre fantezie şi realitate. Scriitorul porneşte de la o afirmaţie a lui Şcedrin, potrivit căreia realitatea, într-un nou stadiu de dezvoltare, depăşeşte totdeauna imaginaţia artistului. Dostoievski este în esenţă de acord cu Şcedrin : „Niciodată fantezia nu poate rezista la comparaţia cu realitatea. Şcedrin. Acest lucru eu îl ştiam" [29]. Astfel, după Dostoievski nu există nimic mai fantastic decît realitatea, nu există chiar nimic mai incredibil ; în articolul *Don Carlos şi Sir Watkin*, publicat în *Jurnalul scriitorului* din 1876, el nota : „Un romancier nu poate înfăţişa niciodată asemenea lucruri imposibile aidoma celor servite nouă zilnic cu miile

în chipul lucrurilor celor mai banale. Nici o fantezie n-ar fi putut plăsmui vreodată unele dintre ele. Și ce avantaje au ele față de roman!", căci cititorul crede mai ușor în realitatea faptelor descrise în ziar, decît în imaginația scriitorului [30]. De aceea genialitatea se măsoară cu forța creativității imaginare și, din acest punct de vedere, nu există în literatura universală o scenă mai profundă și mai expresivă decît aceea cînd raționalul și rezonabilul personaj Samson Carasco îl învinge pe Don Quijote. Acceptînd metafora șcedriniană, scriitorul merge mai departe, relevînd prin observațiile următoare importanța forței active, de creație a scriitorului, a talentului. Da, spune scriitorul, realitatea este bogată, nelimitată și în continuă dezvoltare, dar numai pentru cei care știu s-o vadă astfel. Pentru că nu numai în vederea scrierii operelor beletristice, dar și pentru observarea faptului, este nevoie de un artist autentic.

Marele scriitor considera indiferența dușmanul natural al artei și vorbea despre artisticul absurd: „În poezie este necesară *ideea dumneavoastră* în mod obligatoriu, degetul arătător ridicat cu pasiune. Reproducerea nepăsătoare și fidelă a realității nu relevă absolut nimic, dar mai cu seamă nu spune nimic" [31].

Problema esențială rămîne, în felul acesta, ceea ce are de spus artistul, condensarea unui conținut emoțional și ideatic semnificativ, iar mitul, fantasticul, excepționalul sau banalul se transformă în valori numai în contingență cu acest conținut, cu ochiul și inima artistului.

Dostoievski ne-a lăsat cîteva mostre de analiză critică a poeticii fantasticului în operele confraților săi. În mod deosebit el admira tehnica, măiestria artistică a lui Pușkin în mînuirea fantasticului. În acest sens s-a referit de mai multe ori la nuvela *Dama de pică*. În scrisoarea către I. F. Abaza din 17 iunie 1880 romancierul preciza că „...fantasticul în artă are limitele și regulile sale. Fantasticul trebuie să se atingă cu realul într-o măsură atît de mare, încît Dv. trebuie *aproape* să-l credeți. Pușkin care ne-a dat aproape toate formele artei literare, a scris și *Dama de pică* — culmea artei fantastice. Și Dv. credeți că Hermann a avut într-adevăr o viziune, și încă una corespunzătoare viziunii sale despre lume, și totuși la sfîrșitul nuvelei, adică după ce ați terminat

lectura, nu știți ce să credeți : dacă această viziune a ieșit din firea lui Hermann sau el este într-adevăr una dintre acele ființe care s-au atins de altă lume, de lumea duhurilor rele și vrăjmașe omului (N.B. Spiritismul și ale sale învățături). Iată, aceasta este arta !".

Acest exemplu era evocat pentru o scriitoare începătoare, în nuvela căreia eroul fabrica din prescură și vin o inimă de om, ceea ce este „prea naiv și naturalist", observa romancierul.

Referindu-se la comparațiile făcute de critica literară a timpului dintre opera lui E. T. A. Hoffmann și Edgar Poe, Dostoievski a remarcat calitatea diferită a fantasticului la fiecare dintre cei doi scriitori. După părerea sa, proza lui Poe nu se poate încadra decît formal în literatura fantastică : „Scriitorul pleacă, de exemplu, de la ipoteza că mumia aflată de cinci mii de ani în piramida egipteană este trezită la viață prin galvanizare. Se admite, de asemenea, că mortul, tot datorită galvanismului, este în stare să ne destăinuie trăirile sale, și altele, și altele. Dar aici nu avem de a face cu genul fantastic în sensul strict al cuvîntului. Edgar Poe nu face altceva decît presupune posibilitatea exterioară a unui eveniment nenatural (de altfel, argumentează, uneori cu multă iscusință, și posibilitatea lui reală) și, admițînd acest eveniment, în rest este cu totul fidel realității. Nu același caracter are fantasticul de exemplu la Hoffmann. Acesta personifică forțele naturii : povestirile sale sînt populate de vrăjitoare, de duhuri ; mai mult, uneori el își caută idealuri în afara limitelor pămîntești, într-o lume neobișnuită, pe care o consideră superioară și se pare că el însuși crede în existența necondiționată a acestei lumi fermecate" [32].

Excepționalul, fantasticul, faptul divers, senzaționalul sau banalul virtual pot dobîndi valori artistice, dar aceasta nu constituie însușirea lor intrinsecă. Criteriile valorice ale artisticului sînt, deci, superioare, definitorii în operă.

*

* *

Spectrul armoniei-disarmoniei și înțelegerea substanței înseși a artisticului lărgesc considerabil cîmpul poeticii dostoievskiene. De aici ajungem în vecinătatea opțiunilor romancierului în domeniul stilului, precum și al gustului său estetic.

Mult timp critica l-a considerat pe Dostoievski un artist dionisiac, în sensul că arta sa este disarmonică, construită pe formule contorsionate, colțuroase, greoaie. Universul său artistic apare în această viziune sumbru, tenebros, lipsit de lumină. Din aceste motive, Merejkovski îl contrapunea pe „modernul", dionisiacul Dostoievski lui Lev Tolstoi, artist „clasic", apolinic și armonios.

Cu timpul, mai ales în urma studierii mai atente a aprecierilor critice și a gustului estetic al scriitorului, pe fundalul amintitei comparații, mai precis al contrapunerii absolute, a apărut un paradox : cînd au fost luate în considerație criteriile axiologice aplicate și gustul estetic ale lui Dostoievski, s-a constatat, pe de o parte, preferințele sale pentru un Rafael sau Pușkin, deci pentru maniera clasică, armonioasă, iar pe de altă parte, contrastele, abisurile, disarmonia, „haosul", substratul intelectual și alte trăsături ale artei sale moderne. Atunci s-a acreditat teza, conform căreia Dostoievski, tenebros și disarmonios, caută la alți artiști, ca o compensație, ceea ce el nu are.

Ar fi nedrept să nu recunoaștem meritul acestor considerații, ca și altele privind încercarea de a cunoaște personalitatea lui Dostoievski. Autorii lor și-au concentrat atenția asupra unor calități reale, e drept unilateral văzute, ale operei și ale gustului estetic ale romancierului. Astăzi însă, pe baza unei noi interpretări și acumulări de date, vedem altfel lucrurile.

Arta lui Dostoievski nu ni se mai dezvăluie numai prin trăsăturile sale întunecate și prin disarmonie, astăzi sesizăm cu acuitate și lumina, și armonia, și frumosul autentic sau afirmarea idealului. Din cauza haosului dominant în epocă, această afirmare a căpătat forma aspirațiilor, dar frumosul ce implică într-o formă sau alta armonia, este calitatea intrinsecă a personalității lui Dostoievski. Principiul de bază al artei dostoievskiene nu prevede înfățișarea infernului fără cer, a extremelor ca atare, a subiectivului, ci cuprinde excepționalul ca manifestare a generalului, contradicția obiectivizată cu multiplele ei elemente, contrapunctul, umbra contrapusă luminii și invers. La fel se întîmplă și în privința gustului său estetic ; manifesta în egală măsură sensibili-

tate pentru frumos și pentru satiric, iar în mod deosebit îl atrăgea tragedia și aspirația spre ideal.

Este adevărat că, în pictură, opera preferată a scriitorului a fost *Madona Sixtină* a lui Rafael ; alte opere ale aceluiași artist și ale altor reprezentanți ai Renașterii — toți apolinici, stenici și luminoși — s-au bucurat, de asemenea, de aprecierea sa. Printre aceste tablouri se numără și *Peisaj marin cu Acis și Galateea* de Claude Lorrain, încarnare a armoniei însăși și a vieții fericite, a „vîrstei de aur". Dar nu apare oare acest motiv de atîtea ori și în operele sale ? În *Adolescentul* sau în *Frații Karamazov*, în *Visul unui om ridicol* devenind chiar central ? Pe de altă parte, tabloul care a produs asupra lui cea mai puternică impresie — aducîndu-l în pragul crizei de epilepsie — a fost *Hristos coborît de pe cruce* de Holbein cel Tînăr, o operă sumbră, cutremurătoare prin ideea lucidă a morții, excluzînd chiar credința în viața de apoi. Idolii lui Dostoievski au fost Shakespeare și Pușkin ; foarte mult îi aprecia pe Cervantes și Tolstoi, dar aspectele abisale și tragice din opera acestor scriitori îl atrăgeau nu mai puțin decît cele sublime, armonioase.

În impresiile sale despre operele de artă plastică, în aprecierile sale critice descoperim aceleași idei și înclinații estetice ca și în romane. Pe Hoffmann îl așază mai presus decît Poe, pentru că primul „are ideal, uneori, imprecis formulat, dar în acest ideal găsim puritate, frumusețe reală, autentică, proprie omului". La fel în creația proprie : cel mai dificil și cel mai de preț obiectiv de realizat era considerată „figura omului — întruchiparea reală a frumosului", adică figura lui Mîșkin din romanul *Idiotul*. În *Prefață la publicarea traducerii romanului „Notre Dame de Paris" de Victor Hugo*, Dostoievski amintește că arta scriitorului francez era definită, în jurul anului 1830, prin formula *Le laid, c'est le beau*, pe care o consideră ca manifestare a rutinei pline de automulțumire, o formulă „stupidă și caricaturală", dacă este înțeleasă *ad litteram*. Fizicul monstruos al lui Quasimodo este asociat de cititor, spune Dostoievski, cu starea sălbatică, cu asuprirea cruntă a poporului francez în evul mediu, popor în sufletul căruia se trezeau deja dragostea pentru adevăr, dorința arzătoare a dreptății, forțe încă nebănuite.

Optînd pentru înfățișarea realității actuale, fluide, haotice sau în stare magmatică, Dostoievski vorbește deseori despre dificultățile care stau în fața artistului contemporan, dificultăți necunoscute confraților din epoci mai liniștite. În finalul romanului *Adolescentul*, un cititor implicat, devenit de fapt critic și sfătuitor al naratorului, declară, simulînd modestia, dar în substrat ascunzînd orgoliul creatorului, că el, în locul unui romancier, n-ar vrea să scrie despre o astfel de „familie accidentală" ca a lui Arkadi, eroul-povestitor: „Ar fi o muncă ingrată și n-ar promova frumosul. Și apoi, asemenea tipuri abia se conturează acum, și de aceea nu pot fi cristalizate în artă. În asemenea cazuri sînt posibile erori grave, exagerări, omisiuni, fiindcă te bizui mai mult pe intuiție. Și atunci, mă întreb, ce să facă un scriitor care nu vrea să scrie numai romane istorice, fiindcă e stăpînit de dorința de a oglindi actualitatea? Nu-i rămîne decît să intuiască fenomenele și... să greșească. Totuși, «Însemnări» ca ale dumitale ar putea servi drept material pentru o viitoare operă literară, pentru viitoarea frescă a unei epoci haotice, atunci cînd ea va aparține trecutului. O, cînd realitatea de azi nu va mai fi actuală și viitorul va deveni prezent, atunci artistul de mîine va putea să toarne în forme armonioase pînă și destrămarea și haosul de azi" [33].

O nouă abordare a poeticii lui Dostoievski o să ne demonstreze în ce măsură a creat, totuși, el însuși forme armonioase. Acest demers la prima vedere ar putea să pară paradoxal, să frizeze chiar, pentru unii, opacitatea față de maniera specifică a scriitorului. Adevărul este însă că noi nu ne referim la o armonie superficială, ci la una ascunsă, de adîncime, care, manifestîndu-se sub impulsul acțiunilor contrare, este chiar mai puternică. Acest echilibru fundamental al contrariilor, al complexității susține suprastructura stilistică cu formele sale deseori aproape incorecte, „neglijente", dar funcționale.

În poetica teoretică, această formulă artistică originală își găsește confirmarea în conceptul imaginii artistice plastice și obiective, vizînd atît reprezentarea-sugerare, cît și aprecierea-idee; iar în înțelegerea substanței formula respectivă vizează însuși artisticul.

În estetica europeană şi, în particular, în cea rusă, predecesorii lui Dostoievski au surprins din diverse unghiuri specificul artei, elaborînd o serie de concepte. Belinski, de exemplu, venind după Hegel, a descifrat atît conţinutul specific, concret-obiectual, ideatic şi afectiv al artei, cît şi forma ei în „imagini şi tablouri". El făcea, de asemenea, diferenţiere între poezia subiectivă şi cea obiectivă, între o operă poetică şi alta — artistică, elaborînd, pînă la urmă, conceptul specificităţii artistice (*teoria hudojestvennosti*) [34]. Acest concept a devenit un loc comun al criticii şi în general al literaturii ruse, fiind acceptat nu numai de Cernîşevski sau Dobroliubov, de exemplu, dar şi de Turgheniev sau Goncearov.

Vorbind despre experienţa sa de creator, Dostoievski nu o dată se referă la natura, la calitatea imaginii artistice şi a operei literare în ansamblu. În scrisoarea din 12 ianuarie 1868, adresată lui Apollon Maikov, scriitorul, care lucra atunci la romanul *Idiotul*, îşi exprimă speranţa că nu va fi „părăsit de Muze şi pînă la sfîrşitul anului ideea poetică va apărea la orizont şi se va desfăşura artistic ca să-i satisfac pe toţi. Acest lucru mi s-a părut cu atît mai verosimil, cu cît în capul şi în sufletul meu tot timpul se ivesc, îşi anunţă prezenţa gînduri artistice în stare embrionară. Dar, apărînd, ele doar licăresc ; este nevoie însă de încarnarea lor deplină, ceea ce are loc întotdeauna întîmplător şi pe neaşteptate, şi este imposibil să ştii cînd anume ; mai tîrziu însă, avînd în inimă imaginea deplină, poţi să treci la realizarea artistică. Aici poţi să faci calcule chiar fără greş".

Cu cîţiva ani mai tîrziu, scriitorul, diferenţiind noţiunile de *poetic* şi *artistic*, le atribuie nu numai etapelor de gestaţie ale operei şi realizării ei, ci le foloseşte pentru a grada valorile estetice. Printre ciornele romanului *Adolescentul* găsim următoarea formulare a acestei idei : „Pentru a scrie un roman este nevoie, înainte de toate, de trăirile reale care au pătruns în inima autorului. *Aici e treabă de poet*. Din aceste emoţii şi impresii se dezvoltă tema, planul ansamblului armonios, închegat. *Aici e deja treabă de artist*, deşi artistul şi poetul se ajută reciproc şi în această privinţă şi în cealaltă, deci în ambele cazuri" [35].

Năzuința supremă a prozatorului Dostoievski era depășirea fazei poeticului și atingerea culmilor artisticului. Deseori era mîhnit cînd nu reușea să atingă acest scop, intrinsec personalității sale. Dar, observa că în unele, e drept puține, cazuri, nu reușesc nici idolii săi, Shakespeare și Pușkin.

În roman sau nuvelă, ideea poetică trebuia să fie încarnată în tipuri și caractere atît de clar și plastic-sculptural exprimate, încît să aibă coordonate multidimensionale, cititorul avînd posibilitatea să le înțeleagă la fel cum le înțelege și autorul. Lipsa clarității era considerată deficiență artistică.

În arta lui Dostoievski se întîlnesc două tendințe contrare : pe de o parte, aspirația spre gîndirea, viziunea epică obiectivă, pe de altă parte — tendențiozitatea, respingerea epicului impasibil ca ceva inaderent epocii moderne. Dar sînt, oare, aceste două tendințe contrare pînă la capăt, incompatibile ? Nu pot contribui oare ambele în cadrul aceleiași opere la crearea noilor valori estetice ? În poetica scriitorului, predominantă rămîne cerința artisticului, căci chiar și orientarea cea mai bună nu poate fără acesta să-și realizeze întreprinderea ; „artisticul este mijlocul cel mai bun, cel mai convingător, cel mai sigur, cel mai accesibil maselor".

Ca artist, Dostoievski se realizează în lupta de a conferi armonie disarmoniei, de a surprinde în imagini bine conturate și contrastante complexitatea existenței umane, dialectica gîndurilor și a sentimentelor.

II

Arta narațiunii

Secolul al XX-lea îl cunoaște pe Dostoievski, poate, în primul rînd, datorită artei sale narative. Romanul modern, înscriindu-se în tradiția lui și a altor precursori, unii dintre ei mai vechi decît el, a beneficiat din plin de experiența lui artistică.

Prima etapă a receptării operei, care a durat pînă la sfîrșitul secolului trecut, a fost într-o măsură sensibilă umbrită de neînțelegerea variatelor perspective narative noi sau utilizate de Dostoievski cu semnificații noi, ceea ce a dus la interpretări denaturate, pe baza identificării autorului cu povestitorul fictiv sau, și mai des, cu unul sau altul din personajele sale. Cititorii se simțeau, totuși, copleșiți de rezultatul lecturii, de rara forță expresivă a romanelor, surprinși că „se prăbușesc toate zidurile despărțitoare dintre ei și viață".

Cauza unui asemenea efect a început să fie deslușită mai convingător odată cu studiul aprofundat al poeticii, axat pînă acum în bună parte pe specificul romanului ca structură epică.

Interpretarea critică a operei, cercetările dedicate poeticii dostoievskiene din ultimele decenii au fost centrate în mare măsură pe problemele narațiunii și pe cele adiacente ei. Modelele narative există de cînd lumea sau, mai precis, de cînd au apărut miturile care, într-o epocă preistorică, erau nu numai magie, ci și știință, și artă. Din mit nu lipsește niciodată evenimențialul comunicat, deci, nici modalitatea de comunicare. Pe plan teoretic, grecii antici au abordat și situațiile narative în cadrul examinării genurilor literare

concepute de Platon nu numai ca diverse tipuri psihologice de creatori, dar și ca structuri superficiale, gramaticale [1]. Aristotel se referă și la structurile profunde. În orice caz, ideea aristoteliană despre încadrarea în structura epică a „povestirii prin gura altuia", indiferent de forma gramaticală, poate fi considerată primul postulat al teoriei moderne a narațiunii [2].

Ultima jumătate de secol ne-a dezvăluit atît de multe în domeniul poeticii narațiunii, cît nu au reușit să ne dezvăluie cele două milenii și jumătate de la Aristotel pînă astăzi. Școala formală rusă, structuralismul, teoria textului și naratologia semiotică au fost acele orientări științifice care au dus la un progres remarcabil în descrierea și interpretarea situațiilor narative, atît de importante pentru arta romanului în secolul al XX-lea. Dostoievski s-a dovedit nu numai precursor al romanului modern, exercitînd o puternică înrîurire asupra celor mai importante orientări din literatura secolului, dar opera lui a constituit și obiectul cercetărilor, pe baza cărora au fost elaborate, în bună parte, teoriile actuale ale narațiunii. Sinteza acestor cercetări nu poate fi cuprinsă într-un singur studiu și vom reține deci doar unele aspecte care ne par esențiale, necesare abordării structurilor artistice ale operei dostoievskiene. Pe de altă parte, dacă cineva ar dori să realizeze o sinteză a cercetărilor dedicate în ultimele decenii poeticii dostoievskiene, ar fi nevoit să situeze în centrul acestei sinteze aceleași probleme ale narațiunii. Deci și încercarea noastră de a spune ceva nou despre arta literară a lui Dostoievski ne obligă să pornim tot de aici.

În zorii civilizației umane, trecerea de la mit la basm a marcat crearea formelor epice, structurarea materialului evenimențial conform unor principii compoziționale bine determinate. Este vorba de structura povestirii, a unei istorisiri, de ordonarea „funcțiilor" (acțiunilor) eroului. S-a ivit apoi și problema *povestirii poveștii :* cine și cum povestește, precum și multe alte legități ale narațiunii implicate deja în *Iliada* și *Odiseea.* V. I. Propp, Tz. Todorov, E. M. Meletinski, Cl. Bremond și alții au dezvăluit multe secrete în acest domeniu.

În epoca Renașterii, dar mai ales pe parcursul secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, literatura universală a creat o

mare varietate de situaţii narative. La prima situaţie de bază, aceea de naraţie obiectivă — în numele autorului impersonal omniscient, legat de povestirea la persoana a treia, despre evenimente şi eroi — se adaugă situaţia a doua de bază cu multiple variante : — prin intermediar, povestirea în numele eroului sau al personajului secundar, martorul, al naratorului fictiv — de regulă, la persoana întîi [3]. Dacă în secolul al XIX-lea, în linii generale, predomina prima situaţie narativă, cea obiectivă, la Dostoievski însă, şi mai ales în romanul secolului al XX-lea, întîietatea o capătă variantele situaţiilor narative aparţinînd categoriei a doua, deci altele decît cea „clasică". S-a remarcat (la noi acest lucru l-a făcut Romul Munteanu, analizînd romanul epocii luminilor [4], Silvian Iosifescu, descifrînd „mobilitatea privirii" naratorului din secolul al XX-lea [5], Mioara Apolzan, care abordează romanul românesc contemporan [6]) că perspectiva narativă neclasică — prin intermediar, prin tehnica digresiunii, depăşind timpul linear, în numele eroului etc. — a fost folosită de fapt mai de mult [7]. Acelaşi lucru s-a întîmplat şi în literatura rusă înaintea lui Dostoievski. Astfel, Gogol recurge nu numai formal-convenţional la povestirea prin intermediar, ci implică în limbajul acestuia vorbirea indirectă, iar Lermontov foloseşte în *Un erou al timpului nostru* o mare varietate a situaţiilor narative : povestitorul fictiv — ofiţerul călătorind prin Caucaz, personajul secundar-martorul, persoana întîi a eroului în jurnalul lui Peciorin. La Dostoievski şi la urmaşii lui se petrec însă schimbări radicale.

1

Debutul lui Dostoievski — romanul *Oameni sărmani*, apărut în 1846 — a fost un moment cu totul deosebit, atestînd de la *prima verba* un talent de excepţie (prin forţă şi originalitate). Noutatea operei era surprinzătoare la toate nivelurile structurii ei artistice : reprezentanţii drojdiei societăţii, aproape paria, deveneau eroi romaneşti, orizonturile noi ale umanismului ne aduceau în pragul unor reevaluări, vizînd însă şi întocmirea orînduirii existente. Forma tradiţională, convenţională a romanului în scrisori era folosită pentru rea-

lizarea unor procedee de sondare a psihicului, a conștiinței într-o modalitate care implica o nouă structură narativă. Modalitatea respectivă — încredințarea misiunii de narator eroului nu doar formal, ci *de facto* — nu a fost sesizată de o parte a publicului cititor și Dostoievski deplîngea acest fapt în scrisoarea din 1 februarie 1846 către fratele său Mihail. „Nu înțeleg cum se poate scrie într-un asemenea stil, spune el, avînd în vedere pe cititorii «fără cultură». S-au obișnuit să vadă peste tot mutra autorului, dar eu nu le-am arătat-o pe a mea. Ei nu sînt în stare să-și dea seama că vorbește Devușkin și nu eu, și că Devușkin nici nu poate să vorbească altfel. Se susține că romanul este prolix, cînd, de fapt, nu se află în el nici un cuvînt de prisos".

Al doilea roman, *Dublul,* apărut în același an cu *Oameni sărmani,* nu prezintă nimic deosebit din punctul de vedere al structurii narative superficiale: povestirea clasică în numele autorului, la persoana a treia, îl încadrează perfect în prima categorie a situațiilor narative, care este și cea mai obișnuită. Tipul structurii narative în sine nu prezintă însă valoare artistică, aceasta din urmă fiindu-i împrumutată de funcțiile sale decise de creator. Ceea ce a fost descoperit mult mai tîrziu. În lucrările sale *Despre morfologia stilului școlii naturale, Încercare de analiză lingvistică a poemului petersburghez „Dublul"* (1922) și *Contribuții la crearea teoriei limbajului poetic* (1927), Viktor Vinogradov a intuit arhitectonica romanului dostoievskian prin analiza limbajului povestirii. Anticipînd teorii narative moderne, Vinogradov distingea, alături de noțiunile de *povestitor, personaj,* și noțiunea de *autorul implicat în operă, imaginea autorului* (*obraz avtora*) — ceea ce corespunde, în linii mari, cu termenii „punctul de vedere în roman" (*point of view in fiction*) la Percy Lubbock și N. Fridman, „situațiile narative tipice" la K. F. Stanzel, „vocea auctorială" la W. C. Booth ș.a.

Reluînd o observație a lui Belinski despre romanul *Dublul,* potrivit căreia autorul în această operă „povestește istoria eroului în numele său, dar absolut cu cuvintele și noțiunile acestuia", Vinogradov dezvăluie implicația amplă în textul naratorului a limbajului oral și scris al funcționarilor, fără o altă motivație decît cea artistică și anume: obținerea efectului comic. Masca povestitorului ascunde chipul eroului da-

torită implicării limbajului său prin stilul indirect liber şi „dat fiind că Goliadkin spune acelaşi lucru nu numai cu cuvinte, dar şi prin mijloacele de expresie motrică : felul cum se prezintă, privirea, gesticulaţia, mişcarea — devine pe deplin explicabil că aproape toate descrierile sînt îmbibate cu citate din Goliadkin (mărturisind elocvent comportarea lui obişnuită, tipică)" [8].

Deoarece povestirea îmbracă masca eroului, situaţia narativă dobîndeşte la Dostoievski o calitate specifică : enunţul narativ se face, de cele mai multe ori, în numele *observatorului ocular*. Suportul lexical al acestei optici este constituit dintr-o serie de expresii ca „după cum se pare", „după cum se vede", „se poate observa", din succesiunea stărilor „într-o clipă", din acumularea verbelor de mişcare, care se întîlnesc frecvent în text. Povestitorul imită pe Goliadkin ca un actor, fiindcă autorul se lasă substituit, de cele mai multe ori, de un povestitor intercalat, menţinînd modalitatea comunicării enunţului la nivelul autoaprecierii eroului sau adoptînd comunicarea din perspectiva dublului acestuia. Discursul epic se suprapune şi se identifică deseori cu limbajul lui Goliadkin, adică naratorul se confundă cu eroul. „Acest procedeu de naraţiune novator — conchide la un moment dat Vinogradov — se aplică conceptului de personalitate, de „imagine" a autorului, şi aici rezidă cauza insuccesului pe care l-a avut romanul *Dublul*" [9]. În realitate, acest insucces, de altfel parţial, se explică, după părerea noastră, cel puţin prin două motive : pe de o parte, noul procedeu nu a fost înţeles pe deplin de o anumită categorie de cititori, ceea ce spune şi Vinogradov, iar pe de altă parte, acest procedeu, care nu se cristalizase încă, nu revela totdeauna suficient de clar intenţiile şi poziţia autorului. Analizînd structurile de adîncime, motivele şi semnificaţiile simbolice ale romanului *Dublul* (într-un studiu inclus în acest volum) am ajuns la concluzii care confirmă ipotezele vag formulate de Vinogradov în privinţa cauzelor insuccesului la public. Pentru a ilustra valabilitatea acestor concluzii, vom da un exemplu privind structurile narative.

Goliadkin-senior, aflat în faza acută a dedublării, asociată deja cu semnele alienării mintale, trece prin chinurile incertitudinii, legate de existenţa/inexistenţa dublului său,

ca fantomă și ca figură reală a colegului de serviciu. El crede deja în dublul său, care apare pe neașteptate. La început se pregătește, parcă, perceperea întîmplării cu ochii eroului, dar, deocamdată, se povestește în numele autorului : „Ușa ce dădea spre camera vecină scîrțîi încet, prelung și sfios ; era ca și cum ar fi anunțat că face loc unei persoane cu totul neînsemnate, și o figură, de altfel prea bine cunoscută domnului Goliadkin, apăru modestă în fața mesei la care lucra eroul nostru. Să nu vă închipuiți cumva că, pentru a vedea toate acestea, domnul Goliadkin a trebuit să-și ridice capul — nicidecum ! I-a fost de ajuns o singură ochire piezișă și scurtă, ca o clipire, ca să afle totul, ca să înțeleagă totul, pînă la cel mai mic detaliu. Copleșit de rușine, își vîrî nasul în hîrtii exact în scopul pentru care își vîra capul în nisipul fierbinte un struț urmărit de vînător...“ [10].

În biroul obișnuit se instalează tăcerea prevestind ceva „ciudat, nemaipomenit, monstruos. Orice semn de surprindere sau de mirare ar fi fost pe deplin justificat. *Toate acestea, bineînțeles, trecură doar ca o sclipire de fulger prin capul domnului Goliadkin,* în timp ce tot trupu-i înfiorat se perpelea în para unui foc nevăzut. *Avea și de ce, sărmanul.* Omul care se așezase în fața domnului Goliadkin — era coșmarul de aseară al domnului Goliadkin, *într-un cuvînt, era însuși domnul Goliadkin, dar nu acel domn Goliadkin care ședea acum pe scaun cu gura căscată și cu condeiul înțepenit în mînă ;* nu acela care avea obiceiul să se strecoare discret și să se piardă în mulțime ; în sfîrșit, nu cel ce avea un mers ce părea a spune : «nu vă atingeți de mine, că nici eu nu vă voi atinge», sau «nu mă atingeți, nici eu nu vă ating» — nu, omul acesta era un alt domn Goliadkin, absolut altul, dar întru totul asemănător celui dintîi !!...“

Aici — cu excepția propozițiilor subliniate — totul aparține, la nivelul structurii narative de adîncime, eroului, dar textul este atribuit — formal și în parte gramatical — autorului. Deci, nu este vorba numai de implantarea cuvintelor și noțiunilor caracteristice eroului în limbajul povestitorului, de stilul indirect liber, ci de o situație narativă mai cuprinzătoare, dat fiind faptul că identificarea dublului fantomatic și malefic cu noul slujbaș tînăr nu are loc decît în

conștiința în curs de destrămare a eroului. Acest lucru se confirmă imediat în desfășurarea acțiunii, pentru că la întrebările curioase ale lui Goliadkin șeful său îi răspunde: „Exact, avem un funcționar nou, cu numele la fel cu al dumitale, Goliadkin".

Noul procedeu atingea, în perimetrul fragmentului și în planul izolat al narațiunii, cotele superioare ale eficacității, dar în ceea ce privește construcția ansamblului Dostoievski era încă departe de culmile artei sale. A urmat o perioadă de lungi căutări, prelungite forțat și de anii ocnei; au apărut alte nuvele și romane, pînă cînd s-a ajuns să se constituie, în plenitudinea lor, structurile narative dostoievskiene. Aceste structuri apar în pragul marilor romane, în *Însemnările din subterană* — opera ce a stîrnit de-a lungul deceniilor aprige controverse în cercurile literare, iar în primele variante ale romanului *Crimă și pedeapsă* sînt fundamentate din nou, la un nivel superior. Dar aceste două experiențe sînt prea importante, și cer să ne oprim asupra lor.

2

La începutul deceniului al șaptelea, Dostoievski se angajează tot mai mult în polemică nu numai pe probleme literare, dar și ideologice. La experiența ocnei se adaugă noi experiențe nu mai puțin importante: viața politică a „anilor șaizeci" oferă, poate pentru prima dată în istoria Imperiului țarist, clocotul mișcării de eliberare care se revarsă peste opreliștile regimului și se constituie în acțiuni publice. Prin editarea revistelor „Vremea" și „Epoha", frații Dostoievski se manifestau ca cetățeni. Călătoria romancierului — atît de sensibil față de tot ce este nou — în Occident îi deschidea largi orizonturi istorice cu toate contradicțiile progresului în condițiile societății capitaliste. Situația sa materială falimentară, pierderea tragică a primei soții și a fratelui, zbuciumul pasiunilor îl aduceau față în față cu problemele existențiale și sociale. Ca o reacție împotriva golului etic și spiritual observat în mediul intelectualilor ruși „rupți de popor" și în societățile burgheze occidentale, se naște teoria

sa „poporul — sol vital" (*pocivennicestvo*). Contextul ideologic în care au apărut *Însemnările din subterană* (1864) este definit, deci, prin complexul de idei din *Amintiri din Casa morților* (1860—1862), implicînd și prerogativele identificării cu poporul asuprit și patriarhal, cu „viața vie" ca valoare umană supremă, probleme abordate în publicistica din revista „Vremea", în primul rînd, în *Însemnări de iarnă despre impresii de vară* (1863), în care este evidențiată, și respinsă, criza morală din societatea capitalistă dezvoltată, este respins nihilismul etic și izolarea individului lipsit de principii spirituale esențiale.

Am reamintit doar cîteva fapte, cîteva coordonate ideologice, indicînd împrejurările în care au apărut *Însemnările din subterană*, al căror text urmează să fie examinat ca atare de noi exclusiv din punct de vedere al perspectivei narative, avînd un rol decisiv în definirea punctului de vedere auctorial. Deocamdată facem, deci, abstracție de interpretările existente ale acestei opere, interpretări care, pe baza identificării personajului central (naratorul) cu autorul, ajungeau de multe ori la concluzii nefondate, aberante chiar, dacă avem în vedere textul și ideile social-filozofice reale ale lui Dostoievski.

Nuvela eseistică *Însemnări din subterană*, constituită în prima sa parte din spovedania eroului, sintetizînd crezul său social-filozofic și etic, iar în a doua parte, dintr-o structură propriu-zis epică, alcătuită din cîteva episoade, este o narațiune a eroului la persoana întîi. Acest fapt artistic este consemnat într-o trimitere de la subsol, la titlul părții I, *Subterana*, lucru destul de neobișnuit în proza beletristică, cu atît mai mult cu cît această notă poartă semnătura scriitorului cu numele întreg. Iată textul notei :

„Atît autorul însemnărilor, cît și «însemnările» sale sînt, firește, rodul închipuirii. Cu toate acestea, persoane ca autorul unor asemenea însemnări nu numai că pot fi întîlnite, dar existența lor este chiar inevitabilă în societatea noastră, ținînd seama de condițiile în care s-a format societatea. Am vrut să înfățișez publicului, mai pregnant decît de obicei, un caracter din trecutul apropiat. Reprezentantul unei generații pe cale de a se stinge. În acest fragment, intitulat *Subterana*, persoana în cauză se prezintă pe sine, își pre-

zintă concepţiile şi vrea parcă să explice cauzele care au determinat şi care trebuiau să determine apariţia ei în mijlocul nostru. Fragmentul următor va reproduce «însemnările» de astă dată autentice ale personajului despre unele întîmplări din viaţa sa" [11].

Povestirea din perspectiva eroului este nu numai strict respectată, dar şi evidenţiată cu multă insistenţă prin repetiţii. În primele două rînduri : „Sînt un om bolnav... Sînt un om rău. Un ins deloc atrăgător. Îmi dă de furcă, bănuiesc, ficatul. De altminteri, habar n-am ce-i cu boala mea...". În original se repetă de cinci ori, perfect în spiritul limbii ruse, pronumele „eu". Primul capitol al primei părţi se termină în felul următor : „...despre ce poate vorbi cu maxime satisfacţii un om cumsecade ? Răspuns : despre dînsul. Ei, atunci despre mine voi vorbi şi eu" ; iar al doilea capitol începe astfel : „Aşadar, domnilor, acum aş ţine să vă povestesc — fie că mă ascultaţi ori nu, — cum de n-am fost în stare să devin măcar muscă. V-o declar solemn : am vrut de nenumărate ori să devin muscă...".

În nuvelă, povestirea la persoana întîi a eroului nu se reduce la rolul structurii superficiale, la forma gramaticală a enunţului, ci cuprinde structurile de adîncime. Naraţiunea se realizează nu numai în numele eroului, dar şi din punctul lui de vedere, făcîndu-se apel la noţiunile sale. Spovedania se dovedeşte adecvată pentru explicitarea sentimentelor, trăirilor, ca şi pentru postularea poziţiilor ideologice ale eroului, căci personajul dostoievskian devine aici pentru prima dată erou ideolog în sensul deplin al cuvîntului. Nihilismul acerb îl transformă pe acest personaj în antierou : „Acum îmi duc zilele, cîte mi-au rămas, în bîrlog, sîcîindu-mă singur cu consolarea răutăcioasă, cu totul deşartă, că omul deştept nici n-are cum deveni realmente ceva : numai imbecilul devine ceva. Da, vă rog : omul inteligent din secolul al nouăsprezecelea trebuie, are obligaţia morală să fie o fiinţă prin excelenţă fără caracter ; iar omul de caracter, omul de acţiune, trebuie să fie o fiinţă prin excelenţă mărginită".

Dezbaterea filozofică — cerînd expunerea la persoana întîi — ocupă un loc important în *Însemnări din subterană* [12]. Această dezbatere nu se situează însă la nivelul

superior al operei, fiind subordonată problemei centrale a nuvelei, antinomiei de bază a antieroului : setea de viață — distrugerea vieții prin nihilism etic, izolare, egoism exacerbat, capriciu ; conștiința propriei monstruozități — convingerea că și alții sînt la fel.

Cu identificarea tipului de povestire — în numele eroului, la persoana întîi — abia am început descrierea structurilor narative dostoievskiene care se caracterizează prin complexitate și polifonism. Dat fiind caracterul antinomic al eroului subteranei, vocea sa nu este univocă, ci polifonică. Lipsa de caracter, oscilațiile permanente sînt întruchipate într-un concert al vocilor interioare : „Mai bună decît toate rămîne inerția conștientă ! Așadar, trăiască bîrlogul subteran ! Deși am spus că invidiez omul normal de mă arde la ficați, totuși, date fiind condițiile în care îl văd, n-aș vrea să fiu în locul lui (cu toate că nu voi înceta să-l invidiez). Nu, nu, subterana e totuși mai avantajoasă ! Aici, cel puțin, poți... Eh, uite că mint și-acuma ! Mint : deoarece știu sigur, așa cum știu că doi ori doi fac patru, că nu subterana-i mai bună, ci altceva, cu totul altceva, ceva după care-mi arde buza, dar nu-l pot dibui nicicum ! Ducă-se naibii și subterana !"

Structura narativă nu se reduce însă la vocile eroului-povestitor. Polifonia propriu-zisă începe cu introducerea în operă a altor voci, în primul rînd a vocilor adversarilor ideologici. În acest scop se folosește atît vorbirea directă cît și stilul indirect liber. Polemizînd cu adepții teoriilor științifice, eroul afirmă la un moment dat : „Încercați de ziceți nu. «S-avem iertare, vă vor apostrofa dumnealor, aici nu se admit nici un fel de obiecții : asta-i exact ca în cazul lui doi ori doi fac patru ! Natura nu te-ntreabă ; puțin îi pasă de dorințele dumitale, sau dacă-ți plac ori ba legile ei. Ești obligat s-o accepți așa cum este ; ca atare, să accepți și consecințele. Zidul e zid... etc., etc.». Dumnezeule, dar mie ce-mi pasă de legile naturii și de aritmetică ?...".

Și în alt loc, prin discursul indirect liber : „Atunci — mai susțineți domniile voastre — vor apărea noi relații economice, gata fabricate, calculate și ele cu precizie matematică ; așa, toate întrebările vor dispărea într-o clipită, pentru că li se vor găsi toate răspunsurile posibile. Atunci lu-

mea își va dura palatul de cleștar. Atunci... Într-un cuvînt, atunci va veni pasărea Kagan. Desigur, nu se poate garanta deloc (acum vorbesc eu) că, bunăoară, atunci n-o să ne plictisim îngrozitor (pentru că nu văd ce ne-ar mai rămîne de făcut, dacă totul va fi gata calculat în tabele) ; în schimb, toate vor fi extrem de rezonabile".

De remarcat că printre adversarii eroului se numără și autorul însuși, Dostoievski. Vorbind despre gemetele omului contemporan instruit, eroul-povestitor observă că el geme nu numai pentru că-l dor dinții ; „el nu geme ca țopîrlanii, ci ca un *om șlefuit de progres, de civilizația europeană ; ca un om «emancipat de legile și de izvoarele poporane»*, cum se zice acum". Cuvintele subliniate ne trimit la niște concepte ale scriitorului însuși, la tipul occidentalistului, la teoria „solul este poporul" (*pocivennicestvo*).

Polifonia se împlinește datorită vocii cititorului implicat. Aducem spre exemplificare începutul capitolului patru : „«Ha, ha, ha ! Păi după toate astea, dumneata ai fi capabil să afli desfătări și-n durerea de dinți !» veți exclama, rîzînd.

— De ce nu ? vă voi răspunde eu. Sînt și-n durerea de dinți anumite desfătări".

În ultimul capitol al primei părți, vocea cititorului este introdusă, de asemenea, prin citate și formule de adresare, marcînd în acest fel discursul străin în monologul interior : „— Nu-i nimic rușinos într-asta, nici înjositor ! îmi veți spune poate, clătinînd din cap a dispreț. Dumneata ești însetat de viață și rezolvi problemele vieții singur, cu ajutorul harababurii logice [...] Vrei într-adevăr să spui ceva, dar, din teamă, îți înghiți ultimul cuvînt ; pentru că n-ai curajul să-l rostești și nu dai dovadă decît de-o obrăznicie lașă. Te lauzi că ai conștiință, dar nu faci decît să șovăi ; pentru că deși mintea îți funcționează, inima îți e întunecată de dezmăț ; și fără inimă curată, nu există conștiință deplină, adevărată. Și ești atît de plicticos cînd te tot bagi în sufletul omului, cînd te tot schimonosești ! Minciună, minciună și iar minciună !

Firește, cuvintele atribuite aici domniilor voastre le-am scornit eu, pe loc. Din subterană provin și ele".

Eroul subteranei, în calitatea sa de autor al însemnărilor și potrivit firii sale — amator de paradoxuri, avocat

cu orice preț al felului său de a gîndi și de a specula totul, de a împroșca totul cu noroi — cînd confirmă convenția narativă plăsmuind figura cititorului implicat, cînd o deghizează sau respinge ; acest ultim procedeu devine și mai elocvent în continuarea pasajului citat mai sus, unde antieroul-povestitor declară că scrie numai pentru el, iar adresarea către cititor are un singur scop : ușurarea scrisului ; doar „e vorba despre formă și numai despre formă". Revine însă imediat, confirmînd convenția și prezența cititorului implicat, oferind, în același timp, o mică poetică a narațiunii : „Iată, pesemne că aici v-ați putea lega de ce-am spus pentru a mă întreba : dacă nu te gîndești deloc la cititor, atunci ce-ți pui dumitale însuși, negru pe alb, asemenea condiții, ba că n-o să te ții după vreun plan ori sistem, ba că o să notezi totul cum ți-o veni în minte etc., etc. ? La ce bun atîtea explicații ? La ce servesc scuzele ?

— Uite-așa, răspund eu.

De altminteri, la mijloc e o întreagă psihologie. Poate contribuie și faptul că, cinstit vorbind, sînt un laș. Ori poate se mai adaugă și faptul că, imaginîndu-mă înaintea publicului, îmi impun o comportare mai decentă cînd scriu. Pot fi o mie de cauze".

Vocile relativ independente, sînt totuși corelate. Ele sînt acreditate de autor din punctul de vedere al autenticității enunțului, din punctul de vedere al adevărului-neadevărului exprimat. Acreditarea se face chiar în interiorul discursului, în interiorul unei singure voci prin conținutul imanent, prin forța convingerii acestuia, a logicii și a realismului psihologic. În pasajul pe care l-am citat mai sus, din cuvîntul cititorului implicat se degajă cu putere adevărul : cu inima cuprinsă de dezmăț, eroul nu poate să aibă conștiință autentică. Aserțiunea eroului privind rațiunea ca fiind doar o componentă a personalității umane, aserțiune îndreptată împotriva raționalismului excesiv, se bazează pe legile logicii, deci este cel puțin parțial acreditată de autor : „Eu, de pildă, tind în chipul cel mai firesc să trăiesc pentru a-mi satisface întreaga capacitate vitală, nu pentru a-mi satisface doar capacitatea de a raționa, adică, să zicem, doar a douăzecea parte din întreaga-mi capacitate de a trăi. Ce știe rațiunea ? știe numai ce-a apucat să afle (unele lucruri

poate că n-o să le afle niciodată ; chiar dacă asta nu-i o consolare, de ce n-am spune-o ?) ; pe cîtă vreme firea omului acţionează în totalitatea ei, cu tot ce este sau are, conştient şi inconştient ; şi chiar dacă trăieşte în minciună, totuşi trăieşte".

Parodia este o tehnică aplicată pe scară largă în nuvelă. Chiar la nivelul eroului este respins nu „frumosul şi sublimul", ci mimarea, pîngărirea lor : poate oare un leneş şi mîncău, care îşi face titlu de glorie din faptul că se pricepe la vinul de Bordeaux şi nu face nimic altceva, să aibă conştiinţa împăcată şi să fie sensibil la frumos şi sublim ? „Visez de mult aşa ceva — spune cu ironie eroul. Patruzeci de ani m-a terorizat şi m-a călărit cum a vrut acest «frumos şi sublim» ; din păcate, am constatat la patruzeci de ani ; să-mi fi descoperit vocaţia din vreme — eh, toate ar fi mers altfel ! Mi-aş fi găsit uşor şi activitatea corespunzătoare : anume, aş fi băut în sănătatea a tot ce-i frumos şi sublim. Profitînd de orice prilej, aş fi lăsat mai întîi să-mi pice-n pocal o lacrimă, pe urmă l-aş fi dat duşcă, închinînd pentru frumos şi sublim. Aş fi decretat ale lumii toate frumoase şi sublime ; aş fi descoperit laturi frumoase şi sublime în cele mai cumplite şi mai incontestabile erori. Aş fi devenit lăcrimos ca un burete prea ud".

Rolul asumat aici de povestitor este un rol parodic. Mentalitatea parodiată nu este nimic altceva decît ideologia liberală demagogică, ai cărei adepţi reproduceau în „anii şaizeci" formulele ce slujeau în epoca precedentă, în „anii patruzeci", pentru exprimarea unui ideal nobil, ca simple fraze, fără nici o legătură cu starea de fapt, cu realitatea. Acest divorţ dintre vorbe şi fapte se dezvăluie aici cu o autentică forţă a comicului prin contraste bine gradate, ajungîndu-se la sarcasm : „aş fi descoperit laturi frumoase şi sublime în cele mai cumplite şi mai incontestabile erori" — spune povestitorul, substituindu-se demagogului sibarit.

În partea a doua a nuvelei, prin această formulă sînt persiflate nişte concepte pseudoromantice şi pseudoumaniste : „Şi cîtă iubire, Doamne, cîtă iubire mă năpădea uneori în visele mele, în aceste «mîntuiri întru frumos şi sublim» ! Chiar dacă iubirea mea era de factură imaginară şi n-avea cum fi aplicată practic la nimic omenesc, ea mă burdușea

pînă la istovire, încît, practic, nici nu mai simțeam nevoia să trec la aplicări practice, deoarece asta ar fi însemnat un lux excesiv".

Motivul liberalismului demagogic cumulează aici visul romantic desuet pe baza principiului semnalat deja : divorțul dintre vorbe și fapte, deci, la nivelul auctorial se respinge acest divorț și nicidecum frumosul și sublimul. Numai pe baza unei neînțelegeri totale era posibilă interpretarea conform căreia Dostoievski ar fi eludat aici idealurile umaniste.

Cuvîntul eroului, primind acreditarea auctorială în mai multe compartimente ale sale, este discreditat în resorturile lui esențiale. Mai precis, vocea eroului, fiind investită cu veridicitate psihologică, este respinsă, în același timp, din punct de vedere etic și filosofic din cauza celor afirmate. Discreditarea se face prin logica imanentă a enunțului conținut în discursul eroului, prin ironie și autoironie, prin recunoașterea dureroasă, chinuitoare că el este laș și ticălos. Chiar renumita declarație cinică a egotismului acerb, cuvintele spuse Lizei („Eu de liniște am nevoie. Eu, ca să nu mai fiu tulburat de nimeni, aș vinde lumea întreagă pe doi bănuți, făr-a sta pe gînduri. Dacă-i de ales : să se dărîme lumea, ori să-mi beau eu ceaiul, eu spun că mai bine s-ar dărîma lumea, numai să-mi pot eu bea ceaiul. Știi asta, ori nu ? Uite, eu știu că-s un nemernic, un ticălos, un egoist și-un trîntor") izvorăsc dintr-un suflet cutremurat de oribila stare morală, deci enunțul declarației se compromite din interior. De altfel, luciditatea eroului și grăuntele de conștiință autentică, de omenie, din adîncul trăirilor sale, face ca discreditarea filosofiei lui să fie completă chiar la nivelul discursului său :

„Nu-i deloc interesant, zău, să tot înșir povestiri peste povestiri ca să arăt cum mi-am ratat viața, cum m-a cuprins descompunerea morală, zăcînd aici, în bîrlogul meu, frustrîndu-mă de-un mediu corespunzător, dezobișnuindu-mă de tot ce-i viu, măcinat fiind, într-o subterană, de ură vanitoasă ; într-un roman e nevoie de-un erou, pe cîtă vreme aici sînt *înadins* strînse trăsăturile proprii unui antierou ; și, asta în primul rînd, *paginile* mele *vor face o impresie cum nu se poate mai dezagreabilă, pentru că toți ne-am dezobișnuit*

de viață și, mai mult sau mai puțin, toți ne poticnim. Ne-am dezobișnuit în asemenea măsură încît resimțim cîteodată nu știu ce dezgust față de «viața vie»; de-aceea nici nu suportăm să ni se amintească de ea. Am ajuns pînă acolo, încît sîntem dispuși să luăm adevărata «viață vie» drept o muncă, aproape un serviciu; și, în sinea noastră, sîntem cu toții de acord că tot mai bine-i să trăim după carte!"

Autoaprecierea povestitorului ca *antieron* coincide, fără îndoială, cu poziția romancierului, iar tot ce urmează în text și este subliniat de noi reprezintă într-o formă de tristă ironie a naratorului cuvîntul autorului, înglobat în monologul interior, în stilul indirect liber, și chiar vorbirea directă — citarea formulei „viața vie". În textele teoretice ale scriitorului noțiunea „viață vie" ca și ideile asociate de ea pot fi identificate cu ușurință.

În final, conform legilor compoziției inelare, apare din nou nota scriitorului, evidențiind perspectiva narativă care a fost pe tot parcursul povestirii *în numele eroului:* „De altfel, «însemnările» acestui ins paradoxal nu se sfîrșesc aici. Nu s-a putut stăpîni și a continuat. Dar sîntem și noi de părere că ne-am putea opri aici".

Punctul de vedere auctorial este afirmat în operă, bineînțeles, nu numai prin structura narativă — prin corelarea vocilor, a punctelor de vedere ale personajelor, prin corelarea aprecierilor implicate ale enunțului, prin logica și veridicitatea psihologică intrinsecă a celor afirmate de vocile polifonice —, ci și (dacă nu chiar în primul rînd) prin povestea însăși, adică prin imanența naratumului. Destinul eroului desfășurat în șirul unor întîmplări și fapte ale sale, în evenimențialul ca atare, conține și „judecarea" lui, verdictul obiectiv, de necontestat pe măsura înfățișării artistice concludente. Episoadele din partea a doua a nuvelei confirmă printr-o modalitate epică ceea ce s-a declarat în genul prozei filozofice și eseistice în prima parte. Nu reamintim decît cel mai important episod: povestea de dragoste a eroului și a Lizei, femeia decăzută. Este reluat aici motivul din poezia lui Nekrasov, *Cînd din bezna rătăcirii,* în care eroul liric, un intelectual pătruns de idei luminoase, umaniste scoate din mocirla morală o prostituată, devenită femeia iubită, și căreia îi propune să devină soția lui: „Și-n

casa mea, cu fruntea sus, / Tu intră liberă, stăpînă !" Polemizînd cu Nekrasov în privința ideilor abstract-umaniste, în esență pe nedrept, Dostoievski merge pe aceeași linie a reabilitării femeii, decăzute din cauza unor împrejurări vitrege. De fapt, Dostoievski merge chiar mai departe, creînd un nou motiv literar : incapacitatea de a acționa — de a trăi în sensul adevărat al cuvîntului și, cu atît mai mult, de a „salva" pe cineva — a intelectualului modern înstrăinat, egoist, care se dovedește inferior unei femei trezite din decădere, fiindcă este lipsit de „viața vie", de dragoste și omenie. Orgoliul vanitos al antieroului nu face decît să trezească conștiința de om în eroina, care la rîndul ei ar fi fost capabilă să-l salveze, dacă criza morală a societății antagoniste, a civilizației moderne i-ar fi lăsat omului din această categorie posibilități de salvare. Eroul subteranei se dovedește, prin faptele sale, falimentar din punct de vedere moral și filozofic.

Omul din subterană, capabil la întîlnirile cu eroina și de „vorbe de milă", și de suferință din cauză că nu poate fi bun, nu poate recunoaște, chiar acum, după ce a jignit-o, că este mai rău decît Liza, îi provoacă acesteia o reacție ciudată. „Iată ce s-a întîmplat, povestește eroul : ofensată de mine, călcată-n picioare, Liza a înțeles mult mai multe decît îmi închipuiam. A înțeles, din toate, ceea ce o femeie, cînd iubește sincer, va înțelege întotdeauna, înainte de orice : anume, a înțeles că eram un nefericit". Dar pentru el a iubi înseamnă „a tiraniza și a manifesta superioritate morală" ; măcinat de orgoliu, considera că în clipele cînd s-au iubit cu adevărat „ea era eroul, iar eu făptură umilită, zdrobită, cum fusese înainte-mi și ea, atunci, cu patru zile în urmă". Deci, despărțirea după un moment de „viață vie" are loc sub acest spectru al filozofiei și comportamentului omului din subterană, filozofie și comportament mai mult decît falimentare. Verdictul, venind din interior, din factura epică a operei, este irevocabil și de necontestat.

Examenul structurilor narative ne oferă repere sigure pentru interpretarea operei. În lumina semnificațiilor care se desprind fără echivoc din text, afirmațiile după care Dostoievski s-ar dezice de ideile sale umaniste din tinerețe,

de idealurile frumosului și binelui, ni se par nefondate, de-a dreptul aberante. Ne referim la tezele lui Lev Șestov, potrivit cărora în *Însemnări din subterană* scriitorul s-a dezis de trecutul său: „...și Schiller, și umanismul, și poezia lui Nekrasov, și palatul de cleștar, într-un singur cuvînt — totul ce trezea în sufletul lui Dostoievski duioșia și încîntarea se prăbușesc ca o avalanșă de pietre, de sarcasme necruțătoare și veninoase. Nu este vorba despre îndoielile referitoare la posibilitatea realizării idealurilor. La acest lucru el nu se gîndește și nici nu vrea să se gîndească. Dacă ar fi venit vremea ca visurile generoase ale tinereții să se înfăptuiască, ar fi fost cu atît mai rău. Dacă idealul de fericire al omului se va transforma cîndva în realitate pe pămînt, Dostoievski îl blestemă cu anticipație" [13].

Aici totul este inversat și falsificat. Dostoievski deplînge, de fapt, situația exact inversă: imposibilitatea omului din subterană de a înfăptui în viață prerogativele moralei, neputința lui de a fi bun și de a iubi; el deplînge, de asemenea, chiar prin gura eroului, văduvirea de conținut a idealurilor de frumos și sublim, confirmînd deci la nivel auctorial aceste idealuri. Figura oribilă a antieroului nu este lipsită de aspecte tragice. Schilodirea naturii umane ne trezește compasiunea. Dar tragedia nu infirmă, ci confirmă idealurile. Ar trebui să luăm în considerație cu exactitate și comentariile autorului despre acest tip uman din epoca sa, tip creat de el și care a constituit chiar, potrivit cuvintelor sale, un titlu de glorie pentru el.

Într-un fragment din carnetele de note din 1875, printre manuscrisele și planurile romanului *Adolescentul*, sub titlul *Pentru o prefață*, răspunzînd criticilor care îi reproșau lipsa de veridicitate și caracterul excepțional al fenomenelor înfățișate, prozatorul sublinia ancorarea profundă a operelor sale în realitățile vremii. Iată ce nota despre subterană și despre *Însemnări din subterană*: „Sînt mîndru că am fost primul care am scos la lumina zilei pe reprezentantul *majorității ruseștí* și primul care a demascat resorturile sale monstruoase și tragice. Tragismul constă în conștiința monstruozității [...] Am fost singurul care am scos în evidență tragismul subteranei, un tragism al suferinței, al autoflagelării,

al conștiinței de mai bine fără putință de a atinge acest mai bine și, în primul rînd, al convingerii de necontestat a acestor nefericiți că toți sînt la fel ca ei, deci, la ce bun să se mai îndrepte. [...] Cauza subteranei : distrugerea credinței în regulile generale *«Nimic nu este sfînt»*" [14].

Confruntînd ideile din acest comentariu cu afirmațiile lui Șestov, este ușor de stabilit că acestea din urmă reprezintă exact contrariul părerilor lui Dostoievski, pentru că, văzînd în egoism, în izolare, în pierderea idealurilor o sursă de tragedie amplificată de conștiința stării de monstruozitate și neputință de a se schimba, modalitatea tragică nu este nimic altceva decît confirmarea idealurilor umaniste. Urmărind desfășurarea motivului *vîrsta de aur — raiul pe pămînt*, am arătat în studiul *Mit și motiv* (inclus în prezentul volum) că romancierul considera încrederea în om și în capacitatea individului de a comunica cu alții și a face bine altora condiția primordială a existenței umane.

Opiniile lui Șestov în sine nu ar fi meritat să ne ocupăm pe larg de ele. Ne obligă însă s-o facem faptul că mulți cercetători, unii chiar pînă în zilele noastre, merg pe urmele lui. E drept că au existat precedente și în privința interpretării obiective, fidele a textului, cum ar fi studiul lui Alexandr Skaftîmov *„Însemnări din subterană" în contextul publicisticii lui Dostoievski* (1929). Polemizînd cu Șestov, ca și cu cercetători sovietici de prestigiu ai operei dostoievskiene (Grossman, Dolinin, Komarovici), Skaftîmov îl proclamă pe romancier drept ideolog al dragostei și conștiinței pe tot parcursul carierei sale : „Din punct de vedere ideologic nuvela *Însemnări din subterană* demonstrează același lucru ca și toate romanele sale ulterioare : viața nu poate fi acceptată și justificată prin rațiune și egoism ; fundamentul vieții și justificarea vieții rezidă în dragoste, în dorința naturală a omului de a iubi și de a fi iubit. Cine nu poate și nu este în stare din cauza orgoliului să se supună acestei legi a dragostei, pentru acela nu există viață" [15].

Ion Ianoși, în *Dostoievski — „tragedia subteranei"*, a dedicat problemei ce ne preocupă pagini eseistice antologice. Argumentația sa este impecabilă cînd respinge falsa teză a lui Șestov și a altor adepți ai morții și imoralității, potrivit

cărora Dostoievski ar fi fost identic cu omul din subterană (Ippolit, Stavroghin și Ivan Karamazov). La Șestov, afirmă Ianoși, „sofismul este elementar, cît se poate de schematic : omul din subterană urăște evidențele — înseamnă că Dostoievski e adeptul haosului ; omul din subterană denunță spiritele constructive, pe Aristotel, Kant, Schiller — rezultă de aici limpede că Dostoievski e iraționalist ; omul din subterană este aristocratic și individualist — dovadă clară a disprețului pe care Dostoievski îl resimte față de oamenii de rînd, cărora destinul le-a hărăzit un văz obișnuit, și nu supranatural, un mod de a simți și gîndi obișnuit ; omul din subterană detestă logica, știința, morala — se întîmplă astfel pentru că Dostoievski a depășit distincția dintre adevăr, bine și rău, uman și inuman“ [16].

Analiza întreprinsă de noi a fost ușurată de aceste puncte de vedere lucide. Mai mult, analiza structurilor narative ne permite să fim mai categorici în ceea ce privește pozițiile ideologice ale romancierului și să nu urmăm pe Ion Ianoși atunci cînd, contrazicîndu-se, afirmă că Dostoievski „a gustat din fructul oprit al desfrîului intelectual și moral“ (considerîndu-le drept vicii) și cînd Dostoievski îi apare „drept precursor al iraționalismului și al antiraționalismului, al literaturii amorale și al literaturii ireconciliabil opuse amoralismului, al celor care admiră și al celor care detestă actul gratuit, al celor ce doresc absurdul și al celor care îi denunță absurditatea, al cîntăreților haosului și al îndrăgostiților de ordine“ [17].

Un înaintaș transformat în precursor prin vehicularea inadecvată a moștenirii sale de urmași, prin deformare, nu este responsabil pentru acțiunea lor și de fapt nu este precursorul lor. Analizele noastre de mai sus și din altă parte, ca de altfel și analizele pertinente ale lui Ianoși însuși, nu confirmă, ci infirmă imaginea unui Dostoievski adept (aici pe jumătate) al haosului, imoralismului, absurdului etc. Pasajul este, ni se pare, oarecum în contradicție cu concepțiile definitorii ale lui Ianoși, menținerea lui în cartea sa explicîndu-se prin inerția unor viziuni mai vechi care se bazau pe confundarea personajului cu autorul. Prin relevarea structurilor narative am dorit să înlăturăm această inerție.

3

Ceea ce Mihail Bahtin a denumit polifonia romanului dostoievskian apare, după cum am văzut, cu toată claritatea în *Însemnări din subterană*. Fenomenul nu cuprinde însă aici, ca și în alte părți, toate nivelurile structurii operei. O concluzie, deci, în privința polifonismului se referă la limitarea, la localizarea lui într-un perimetru real al poeticii în cadrul global al operei literare. Dar să reluăm, pentru explicitare, teza principală a lui Bahtin din *Problemele poeticii lui Dostoievski*:

„*Pluralitatea vocilor și conștiințelor autonome și necontopite, autentica polifonie a vocilor cu valoare plenară constituie într-adevăr principala particularitate a romanului lui Dostoievski.* În operele lui nu evoluează o multitudine de caractere și destine, trăind în același univers obiectiv și trecute prin filtrul aceleiași conștiințe scriitoricești; nu, întru închegarea unitară a unui eveniment, aici se îmbină, fără a se contopi, o *pluralitate de conștiințe* egale în drepturi, cu universurile lor. Prin însăși concepția artistică a scriitorului, principalii eroi dostoievskieni sînt *nu numai obiecte ale discursului său, dar și subiecte purtătoare ale propriului lor discurs cu semnificație directă* [...]. Dostoievski este creatorul romanului *polifonic*, un gen de roman esențialmente nou. De aceea, opera sa nu se încadrează în nici una din formele existente și nu se supune nici uneia din schemele stabilite de istoria literaturii, pe care ne-am deprins să le aplicăm fenomenelor caracteristice pentru romanul european. În scrierile sale apare un erou cu glasul construit întocmai ca și glasul autorului însuși din romanul de tip obișnuit. Afirmațiile eroului cu privire la persoana lui și la universul înconjurător cîntăresc tot atît de greu pe cît cîntăresc îndeobște afirmațiile autorului. Cuvîntul său nu se subordonează imaginii obiectivate a eroului spre a deveni unul din elementele ce-l caracterizează și nici nu servește drept megafon pentru glasul autorului. El se bucură de o autonomie cu totul neobișnuită în structura operei, părînd că răsună *alături* de cuvîntul autorului și se împlinește într-un fel nemaiîntîlnit cu vocile celorlalți eroi, de egală intensitate cu el“ [18].

Observațiile pertinente merg aici mînă în mînă cu unele afirmații mai puțin fondate, uneori chiar exagerate. Într-adevăr, am văzut că discursul eroului dostoievskian este relativ autonom, că el exprimă o viziune aparte a lumii și, după cum observă fin Bahtin, glasul său, glasul personajului, este „construit întocmai ca și glasul autorului din romanul de tip obișnuit". Concertul vocilor din dialogul eroilor care apreciază necontenit totul din jurul lor și se autoapreciază social și moral, devenind, deci, eroi-ideologi, caracterizează esențialmente arta romancierului. Această bază solidă a teoriei lui Bahtin este însă zdruncinată de negarea implicării punctului de vedere al autorului în vocile personajelor, de teza care reduce rolul autorului în roman la rolul unei singure voci cu drepturi „egale" cu vocea personajelor, ca și cum autorul n-ar afirma, la un nivel superior, o viziune globală și ar sta în rînd cu personajele create de el. În realitate, vocea autorului este omniprezentă, ea fiind implicată în discursul personajelor prin stilul indirect liber, de exemplu. Personajele fără să fie, într-adevăr, simple megafoane ale autorului, cum se întîmplă în cazul rezonerului din drama clasicistă sau, altfel, în unele opere romantice și cum nu se întîmplă la Shakespeare sau Balzac, personajele deci reprezintă, totuși, nu numai „voci pure", „propriile voci" cum spune Bahtin în altă parte, ci includ și vocea autorului.

Punctul de vedere auctorial se afirmă și în romanele lui Dostoievski prin „multitudinea de caractere și destine", deci prin imanența povestirii, ca și prin logica enunțului din vocile personajelor, voci care sînt trecute în proza lui Dostoievski printr-un sistem complex de validare. Pe de altă parte, discursul „eroului ideologic", exprimînd un univers aparte și aprecierea acestui univers, se subordonează, totuși, „imaginii obiective a eroului spre a deveni unul din elementele ce-l caracterizează". În concluzie, polifonia nu epuizează la Dostoievski întreaga bogăție a artei sale romanești, ci este o componentă, alături de altele, a structurii narative specifice. Polifonismul nu se manifestă în realitate decît la nivelul dialogului dintre personaje, la nivelul compoziției fragmentului și al unor subansambluri. Asamblarea întregului implică deja validarea vocilor, aceasta este chiar una dintre funcțiile sale principale. Prin epicul evenimențial, prin

motivele din stratul filozofic, prin enunțul conținut în vocile personajelor validat sub semnul adevărului, al logicii, prin toate componentele operei sale, Dostoievski desfășoară în fața cititorului o viziune personală a lumii, vocea auctorială reprezentînd un nivel superior în comparație cu nivelul personajelor. Nivelul superior estetic-conceptual al creatorului este implicat în structura epică polifonică, deși, într-o măsură mai mare sau mai mică, temporar poate să rămînă disimulat.

Conceptul romanului polifonic, elaborat de Bahtin în 1929, cu toate amendamentele aduse de Lunacearski și de alți critici contemporani, a jucat un rol important în formarea unei metodologii moderne cuprinse în aria structuralismului semiotic, a teoriei textului și naratologiei. Chiar localizarea adevărurilor descoperite de Bahtin slujește încă și astăzi progresului științei. Jacques Catteau, autorul unei monografii de mare răsunet din ultimii ani despre scriitorul rus, *La création littéraire chez Dostoïevski*, arată că prin compoziția romanelor dostoievskiene se realizează libertatea eroilor și, în același timp, libertatea autorului ; chiar mai mult : viziunea lui superioară, adevărul său exprimat cu autoritate. Bazîndu-se mai ales pe carnetele de note ale scriitorului, Catteau ajunge la ideea suveranității „vocii" autorului, idee care limitează valabilitatea tezelor despre polifonia romanelor, aducînd în felul acesta obiecții substanțiale concepției lui Bahtin [19].

Dacă tezele lui Bahtin continuă să acționeze astăzi pozitiv asupra dezvoltării ideilor literare în primul rînd datorită lucrărilor sale teoretice, cu un deceniu și jumătate în urmă influența sa fecundă se realiza prin *Problemele poeticii lui Dostoievski*, volum reeditat de două ori și tradus în diferite limbi. Cultivînd cîmpul naratologiei dostoievskiene, mai mulți cercetători au realizat lucrări de seamă și au dezvăluit aspecte noi ale poeticii scriitorului. Astfel, Gyula Király a examinat structura artistică și gîndirea epică obiectivă dostoievskiană [20], noutatea stilului romancierului a fost evidențiată de Serghei Bocearov [21], iar Lidia Sokolova, dezvoltînd și tradiția lui Vinogradov, defrișează implicațiile întrepătrunderii vorbirii directe și vorbirii indirect libere în textul literar [22]. Tradiția se îmbogățește, din perspectiva teoriei tex-

tului și a semioticii, prin lucrările lui Wolf Schmid, începînd cu *Der Textaufbau in der Erzählungen Dostoievskijs* [23]. Înțelegem că teoria comunicării interesează pe criticul și istoricul literar din punctul de vedere al instrumentelor de analiză, dar ea nu le poate oferi principii pentru aprecieri de valoare. Chiar structurile artistice rezultă nu din niște legi generale, ci din implicarea lor unică în opera dată. Contribuția masivă a interpretărilor venind din diverse direcții, în diferite limbi, interpretări citate aici într-o proporție foarte mică, ne ușurează înțelegerea artei narative dostoievskiene.

Am văzut deja că forma romanului epistolar, în cazul *Oamenilor sărmani* nu reprezenta o simplă convenție artistică, ci implica o situație narativă specifică, datorită povestirii nu numai în numele eroilor, ci și datorită limbajului și noțiunilor lor. Același limbaj al eroilor pătrunde și în textul povestitorului impersonal din *Dublul*, iar în perioada maturității, una dintre cele mai cutezătoare și dificile experiențe și realizări ale romancierului este legată tot de poetica narațiunii. Elaborate mai ales în *Însemnări din subterană*, principiile de bază ale narațiunii dostoievskiene capătă în fiecare operă aplicări inedite. Importante sînt aici nu atît principiile în sine, cît efectele obținute datorită lor, funcțiile și locul lor în structura întregului artistic. La romancierul rus, forma narativă și desfășurarea epică integrează, după anumite legi compoziționale, planurile real-psihologic, filozofic și fantastic, atribuind imaginilor multiple ipostaze.

În procesul de elaborare a romanului *Crimă și pedeapsă*, scriitorul, structurînd opera, caută îndelung situația narativă adecvată, tonul potrivit temei și comunicării eficiente cu cititorul. Inițial, însuși Raskolnikov trebuia să povestească despre toate întîmplările și abia în varianta a treia, definitivă a romanului a fost abandonată forma spovedaniei, a destăinuirilor eroului cuprinse în jurnal sau declarate în fața tribunalului (unul din titlurile inițiale era : *Povestirea unui criminal*), optîndu-se pentru autorul impersonal — „Povestirea în numele autorului parcă invizibil, dar omniscient, iar el (eroul — n.n.) să nu fie părăsit nici măcar pentru o secundă, chiar cu cuvintele : «și totul s-a petrecut pe neașteptate» [...] Povestire în *numele meu* și nu în numele *lui*. Dacă ar fi fost spovedanie, ar trebui clarificat totul *pînă la*

ultimul amănunt. Fiecare moment al acțiunii ar trebui să fie clar. NB. *De reținut.* Spovedania în anumite puncte nu va fi sinceră și va fi greu de înțeles pentru ce este scrisă. Dar în numele *autorului.* Se cere prea multă naivitate și sinceritate. Autorul trebuie să aibă statutul unei ființe *omnisciente* care nu greșește..." [24].

Cele două perspective narative de bază sînt cîntărite îndelung în funcție de situația concretă dată, fiecare dintre ele poate să fie, în principiu, superioară celeilalte. Textul definitiv, publicat, consfințește astfel situația narativă clasică, la persoana a treia, dar păstrează și multe urme ale povestirii la persoana întîi, în numele eroului. Tehnica perceperii lumii prin prisma eroului, prin ochiul său fizic și spiritual, a fost folosită și de alți scriitori, printre care Tolstoi. La Dostoievski însă cel mai important lucru se dovedește a fi mutarea accentului pe conștiința eroului atît în ceea ce privește dimensiunea ei existențială, aspectul psihologic, cît și funcția ei receptoare, înregistrarea lumii epice obiective. Scriitorul, ca să-i ofere cititorului o iluzie cît mai deplină a vieții, trebuie să se retragă, în calitate de autor vizibil sau comentator, cît mai departe posibil. Acest lucru este realizabil și în cadrul narațiunii clasice, dar mai dificil și numai în anumită măsură, pe cînd spovedania eroului (în anumite condiții), povestirea prin intermediar sau martor înlesnește acest lucru. Tragedia protagoniștilor din romanul *Idiotul* este istorisită de un narator fictiv, superficial în esență, dar purtător totuși al vocii auctoriale, cu implicarea unui întreg mecanism de relatări ale personajelor, de zvonuri, de știri din ziare etc. Fabula, succesiunea discursului este dominată de naratorul fictiv, iar subiectul, succesiunea evenimentelor, de autor [25].

În *Demonii*, optica deseori îngustă și banală a cronicarului Anatol Lavrentievici G — v, participant la unele scene, deci și personaj, dezvăluie o panoramă copleșitoare a haosului care ascunde, la nivelul structurilor de adîncime, la nivelul viziunii auctoriale, coliziile tragice apărute, într-o societate antagonistă, în sînul mișcărilor anarhiste și teroriste [26]. În *Adolescentul*, cititorul poate urmări împreună cu eroul-povestitor dezvăluirea treptată a unui univers epic, a vieții, în tumultul căreia se formează și se ciocnesc diferite

stări şi concepte existenţiale. Eul eroului narator nu are aici calitatea lirică, nu valorifică estetic, el face parte din universul epic pe care cade accentul, aici are el însuşi un statut axiologic impus.

În *Fraţii Karamazov* situaţia narativă originală de bază este construită în tradiţia hagiografiei cu dreptul povestitorului de a face ample aprecieri în privinţa eroilor şi evenimentelor, de a expune propriile interpretări şi teorii. Persoana a treia indică aici un autor fictiv, făcînd parte din lumea oraşului provincial rus, spaţiu în care conviețuiesc eroii şi se săvîrşeşte paricidul. Figura naratorului este abia conturată, romancierul parcă accentuează legitatea interioară a genului epic în care creatorul apare, în umbră, în planul doi. Cititorul acestei opere poate observa că povestitorul este un filolog şi un istoric cu o mare pasiune pentru psihologie, pentru problemele personalităţii şi caracterele pe care el le încadrează în diferite categorii. Clasificarea lui se dovedeşte însă nu de cea mai mare adîncime şi evenimentele care se succed o corectează. Vocea auctorială se afirmă în polifonia vocilor actanţilor printr-un sistem de validare a enunţurilor narative. Adevărurile se afirmă/infirmă prin psihologie, prin mişcările sufleteşti ale personajelor, prin pătrunderea unora dintre ele în lumea afectivă, în gîndurile celorlalţi. [27]

De la bun început, în scurtul cuvînt introductiv *Din partea autorului* se stabilesc condiţiile menţionate ale naraţiunii. Povestirea debutează la persoana întîi : „În momentul acesta, cînd mă pregătesc să aştern pe hîrtie viaţa eroului meu, Alexei Feodorovici Karamazov, mă simt oarecum încurcat, şi iată de ce : deşi spuneam că este eroul romanului meu, îmi dau seama că Alexei Feodorovici nu e nici pe departe ceea ce se cheamă un om mare ; mă aştept, deci, să mi se pună o sumă de întrebări inevitabile, bunăoară : «Prin ce poate fi atunci remarcabil Alexei Feodorovici de vreme ce l-ai ales eroul dumitale ? Ce a făcut ? Cine îl cunoaşte şi prin ce s-a făcut el cunoscut ? De ce eu trebuie să-mi pierd vremea cercetînd împrejurările vieţii lui ?»" [28].

Aici, în textul naraţiunii s-a introdus deja vocea cititorului implicat, vorbirea lui directă, urmată imediat de vocea naratorului care ironizează : „Întrebarea din urmă este cu atît mai dificilă, cu cît n-aş avea altceva de răspuns decît :

«Poate c-o să vă dați seama din roman»". Obiectivul principal al introducerii este fixarea perspectivei narative și autorecomandarea povestitorului — „eu însumi, biograful" — stabilirea contactelor comunicative cu cititorul. Vorbind despre un al doilea roman, mai important, cu acțiune „în prezent", aflăm că acesta de față, „primul", prezintă „lucrurile petrecute acum treisprezece ani", stabilindu-se, deci, distanța în timp, ceea ce face posibil comentariul mai amplu al povestitorului cu credibilitate limitată. Poetica acestei condiții narative apare mai tîrziu nedeghizată programatic și teoretizată în comentariile biografului cu unele pretenții de romancier :

„Mă simt dator să spun din capul locului un lucru asupra căruia țin să insist, și anume, că nu sînt în măsură să redau chiar toate incidentele petrecute în cursul procesului și nici să respect ordinea în care s-au desfășurat dezbaterile. Ca să reconstitui totul punct cu punct și să dau toate explicațiile necesare, ar însemna, cred, să mă apuc să scriu o carte întreagă, și încă una destul de voluminoasă. De aceea rog cititorii să nu se supere dacă în cele ce urmează nu voi menționa decît faptele care m-au impresionat în mod deosebit și mi-au rămas întipărite în minte. Se prea poate, bineînțeles, ca în felul acesta să atribui o importanță nemeritată unor amănunte ce ar fi trebuit să treacă pe planul al doilea și să omit tocmai ceea ce este esențial, semnificativ și necesar".

Instanța narativă impusă astfel deschis mobilizează pe cititor, solicitînd facultățile sale intelectuale pentru a discerne informațiile provenite din diferite surse. Și aici, în ultimul roman dostoievskian, naratorul fictiv relativizează-concretizează enunțul, arătînd sursele din care provine informația. Însuși modelul narativ de bază indică relativizarea enunțului, căci comentariile „biografului" îmbracă haina subiectivității : „așa cred", „probabil", „se prea poate", „mi se pare", „îmi dau seama" etc. De altfel, sursele informațiilor pot fi foarte diferite, unele avînd credibilitate limitată : date obținute de la un personaj despre celelalte, informatori identificați vag — „niște medici", de exemplu, zvonuri, bîrfa, opinia publică neconcretizată : „se zice", „se știe", „alții susțineau că..." etc.

Titlurile „cărților" și ale capitolelor sînt redactate din perspectiva naratorului fictiv : *Spovedania unei inimi arzătoare, Marele inchizitor, Călugărul rus, Psihologia în doi timpi și trei mișcări, O bîtă cu două capete.* Primele titluri introduc de fapt o nouă instanță narativă, e drept subordonată, și anume, povestirea în numele eroilor, al fraților Dmitri și Ivan, al lui Zosima. În aceste cazuri se recurge și la vorbirea indirect-liberă a naratorului, de pildă la „notele" sale, iar în interiorul narațiunii apar diferite voci distincte ale altor personaje, care pot fi implicate și în monologul interior. Spovedania lui Dmitri este *ascultată* ca o destăinuire, poemul lui Ivan este prezentat și *ascultat* ca o operă de artă, însemnările lui Aleoșa, cerîndu-se citite la început, includ și ele, apoi, vocile receptibile *auditiv*...

În *Frații Karamazov* povestitorul îndeplinește la un anumit nivel rolul autorului, vrea să pătrundă, să înțeleagă viața orașului, citează vocile personajelor chiar luînd cuvintele lor în ghilimele, comentează textele unde apare narațiunea eroilor la persoana întîi : poemul lui Ivan, însemnările lui Aleoșa despre Zosima, destăinuirile lui Dmitri etc. Naratorul oferă niște maxime profunde, dar generale sau aplicabile aiurea, despre gelozie, pe cînd Grușenka, de exemplu, interpretează pe concret sentimentele de gelozie ale lui Mitea ca semn al dragostei, în care ea ezită încă să creadă și de aceea explică lui Aleoșa că fratele său joacă teatru. Narațiunea prin intermediar, prin limbajul personajelor — stilul indirect liber — mărește distanța epică, povestirea devine mai obiectivă. Prin mutarea centrului gravitațional în conștiința personajelor, obiectivitatea epică se potențează și mai mult, paradoxal, prin vocile lor subiective.

Acest lucru se dovedește posibil și în părțile unde strategia narativă se schimbă, adoptîndu-se formula persoanei a treia — a autorului omniscient. Pe porțiuni ample, de exemplu Cartea a cincea, *Pro și contra,* cu excepția parțială a capitolului *Marele inchizitor,* este acceptat acest model narativ. E drept că rolul povestitorului impersonal se reduce foarte mult chiar și cantitativ, textul fiind constituit aproape în întregime din dialogul eroilor care pot deveni ei înșiși agenți narativi. La rîndul său acest agent poate să cedeze dreptul său altcuiva, cum se întîmplă în poemul lui Ivan în

care Marele inchizitor preia firul povestirii, de fapt în a doua parte a monologului său integrînd vocea închipuită a lui Hristos, umple tot spațiul epic. Ultimul mare roman al scriitorului îmbină toate structurile narative utilizate anterior, prezentînd și sub acest aspect un fel de sinteză a operei.

Monologul interior are o greutate specifică deosebit de mare în romanele lui Dostoievski, dar, observă în legătură cu *Frații Karamazov* Sorina Bălănescu, „reducînd în monologul interior și în comentariul indirect-liber cuvîntul personajului, textul naratorului oferă pasaje derutante pentru cel înclinat să afle pretutindeni în text privirea evident limitată a comentatorului creditabil față de toți protagoniștii. Variațiile de perspectivă întreține, de fapt, o ambiguitate a percepției caracteristică pentru strategia cuvîntului dostoievskian. Nu mai puțin, vocea naratorului înclină spre comentariul din *off*, solidarizîndu-se, pe alocuri, cu opinia publică" [29]. Această ambiguitate este însă un fenomen local, important ca factor ce incită interesul, curiozitatea cititorului, totuși în planul întregului depășirea ambiguității nu este doar posibilă, ci apare chiar ca mobilul desfășurării acțiunii, cu toate că nu se epuizează în întregime, fiind unul dintre instrumentele cu care se „creează", se sugerează taina. Axiologic, spune și Sorina Bălănescu în altă parte, se face trierea enunțurilor.

Distanța epică mult mărită și potențată, pusă în slujba obiectivității și artisticității se realizează, după cum am mai spus, prin retragerea autorului în umbră, cît mai departe de ceea ce este narat : un caz specific în această privință îl constituie, în romanele cu agenți naratori fictivi sau martori oculari intermediari, înlocuirea acestora cu autorul nedeclarat. Substituirea se face pe neobservate și are darul de a înlătura, în momente de o importanță excepțională, povestitorul, cu incapacitatea sa de a pătrunde esența lucrurilor. Astfel, observă Gyula Király, „nu naratorul, ci autorul *nedeclarat* este prezent în ultima scenă din romanul *Idiotul* în care Mîșkin îl vizitează pe Rogojin. Spovedania lui Stavroghin rămîne, de asemenea, integral în afara cîmpului de viziune a povestitorului ; cronicarul în *Frații Karamazov* dispare, ca și în romanele anterioare, imediat ce se declanșează ceea ce este cel mai important, fără să fie menționat acest

lucru în cuvîntul martorului din afară (adică cronicarul sau povestitorul), actul axiologic consumîndu-se în trăirile eroului sau în cuvîntul epic desfăşurat al autorului. (Efectul dramatic al scenelor respective se datorează tocmai acestui fapt, cu toate că ele sînt construite în spiritul genului epic, şi nu dramatic)" [30].

Drumul parcurs de Dostoievski de la *Oameni sărmani* la *Fraţii Karamazov* a fost, în bună parte, drumul escaladării piscurilor artei narative. Opţiunea în favoarea povestirii prin intermediar, polifonie şi corelarea vocilor prin vorbire indirect liberă, acreditarea naratorului, cu cîmpul său de viziune limitat, prin vocea auctorială şi imanenţa epică a întîmplărilor se dovedesc, cum am văzut, trăsături specifice esenţiale în proza sa. La acestea se adaugă fluxul dramatizat al conştiinţei, monologul interior implicînd nu numai un conlocutor — cititorul implicat — dar şi vocile oponenţilor. Aceste din urmă trăsături ale artei sale sînt chiar mai importante decît opţiunea pentru instanţele narative din perspectiva eroului, martorului, cronicarului. Calităţile respective, definitorii pentru naraţiunea dostoievskiană, apar şi în forma „clasică" a povestirii la persoana a treia, în numele autorului omniscient.

Lumea reală — natura şi civilizaţia, societatea şi individul, zborul imaginaţiei şi afectivitatea profundă — a început să fie oglindită printr-o conştiinţă sfîşiată de suferinţe, de îndemnuri nedesluşite spre o altă existenţă, autentic umană. Înţelegem romanul lui Dostoievski ca un model îndrăzneţ generator de alte modele originale. Scriitorul a ştiut să sporească distanţa epică prin polifonie, prin redarea vocilor personajelor ; cu alte cuvinte, a ştiut să sporească *obiectivitatea* modelului artistic prin *subiectivitate*.

Arta lui Dostoievski, judecată prin prisma structurilor narative şi prin disponibilitatea romancierului de a le mînui, ne surprinde de fiecare dată datorită spiritului său novator, mereu modern. Cauzele fascinaţiei se află în sfera valorii, în sfera funcţionalităţii estetice a modalităţilor şi a distanţării de obiect, precum şi în însăşi bogăţia mijloacelor utilizate. Este interesant să cartografiem totalitatea instanţelor şi structurilor narative în operele scriitorului, fiindcă varieta-

tea și noutatea lor este o laudă a artei sale. Dar și mai interesant și important este să examinăm aceste structuri ca fenomene irepetabile ale operei literare, ceea ce presupune definirea funcționalității, de fiecare dată originale, și a corelării cu alte structuri. Fără raportarea structurilor narative la structura globală a operei și în primul rînd la închegarea motivelor literare la diferite nivele (real-psihologic, filozofic și fantastic), ca și la imaginea artistică multidimensională, năzuința de a pătrunde mai adînc în miezul poeticii dostoievskiene rămîne deșartă. Problema va trebui reluată, deci, și dezbătută, din acest punct de vedere, în alte studii.

III

„Psihologia blestemată" și arhetipurile epocii

1

Dedublarea : structură și semnificație

Romanul lui Dostoievski *Dublul* (*Dvoinik*, 1846, cunoscut în traducere și sub titlul *Alter ego, Omul dedublat*), polivalent din punct de vedere al mesajului artistic și al semnificației dedublării, continuă să stea pentru critica literară sub semnul întrebării, cu toate că opera are o deosebită importanță pentru înțelegerea întregii creații dostoievskiene. Interpretarea romanului nu numai că diferă de la un critic la altul — lucru explicabil, dată fiind polivalența proprie, într-o măsură mai mare sau mai mică, operei de artă în genere — dar este și contradictorie, cuprinzînd aprecieri extreme, care se exclud în mod reciproc : operă umanistă — operă antiumanistă, socială — asocială (dedublarea fiind interpretată uneori pe plan social-psihologic, alteori pe plan metafizic sau fiind, pur și simplu, negată).

O confruntare din punct de vedere teoretic a acestor aprecieri contradictorii ar fi poate interesantă, o considerăm însă neelocventă pentru punerea în lumină a valorilor artistice autentice cuprinse în romanul lui Dostoievski. Numai o analiză concretă a structurilor artistice și a semnificațiilor lor poate elucida controversele critice, ceea ce ne și propunem în continuare. Totuși, cîteva din aprecierile unor critici se cuvine a fi amintite aici, pentru a demonstra, pe de o parte, că nu forțăm uși deschise, pe de altă parte — pentru a reține contribuțiile de valoare [1].

Mult timp a fost ignorată aprecierea dată romanului de către Belinski : „În *Dublul* autorul a demonstrat o imensă forță de creație ; eroul face parte dintre cele mai complexe și îndrăznețe caractere, de concepție autentică, ce fac cinste literaturii ruse ; opera aceasta este plină de inteligență și adevăr, demonstrînd totodată o înaltă măiestrie artistică..." [2].

Adesea, a fost trecut cu vederea faptul că obiecțiile făcute de Belinski se refereau la compoziția romanului, la repetările unor scene, în sine perfecte, obiecții cu care autorul a fost de acord. După întoarcerea sa din exil, în anii 1859—1864, scriitorul a intenționat să transforme în mod radical romanul, dar n-a reușit s-o facă, fiind presat de editori să definitiveze alte lucrări. Totuși, în anul 1866, el a efectuat aici, pentru ediția *Operelor* sale, prescurtări importante, aducînd romanului și o serie de îmbunătățiri stilistice.

Într-un mod diferit a subliniat importanța problemelor puse în roman Valeri Maikov. Potrivit opiniei sale, autorul *Dublului* „în văzul tuturor desfășoară anatomia sufletului uman, care se prăbușește în societatea civilizată, măcinat fiind de interese particulare", apărînd în literatură ca un maestru adevărat al analizei psihologice [3]. Dobroliubov s-a referit, printre altele, la însăși noțiunea de dedublare, încadrîndu-l pe Goliadkin în categoria „oamenilor-cîrpe", care protestează împotriva tendințelor de nivelare, de distrugere a personalității, dar în sufletul lor observăm „trăsăturile unui om incult, cu caracter slab, dedublarea conștiinței în acțiunea timidă, dar deschisă și pasiunea patologică pentru intrigă, sub povara căreia mintea nenorocită se prăbușește pînă la urmă" [4].

De reținut este un aspect esențial : dedublarea ține de lumea interioară a eroului, de caracter, de sfera afectivă și intelectuală a conștiinței. Ideea apare nu numai în critica rusă, dar o întîlnim și la André Gide, după care două grupuri de sentimente, de asociații, de amintiri fac ca într-un om să sălășluiască doi stăpîni sufletești ; or, la Dostoievski se observă tocmai simultaneitatea a două grupuri de emoții (de ură și de iubire) în așa fel, încît „aceste două sentimente opuse se interferează și se suprapun" [5].

Interpretările din ultimele decenii sînt divizate destul de rigid între două extreme : prima se referă în ultimă instanță la lupta veșnică, în sufletul fiecărui om, dintre bine și rău, și o face în sens metafizic, adică excluzînd posibilitatea existenței caracterelor cu dominante clare, întregi, ignorînd existența luptei dintre binele din interiorul omului și răul înconjurător și invers etc. O asemenea abordare se îmbină deseori

cu studiul migălos al unor motive psihologice, obiectuale sau mitice, luate cu sensurile lor primare și nu cu cele contextuale din operă. Așa se întîmplă că în *Dublul* sînt descoperite motive ca semnificația magică a numărului *doi*, *gemenii*, *pragul*, *Narcis* etc. [6].

A doua extremă denaturează prin supralicitare implicațiile sociale. Dintre exagerările sociologizante, credem că trebuie consemnată interpretarea pe care o dă romanului *Dublul* Vladimir Ermilov, care pornește de la negarea caracterului tragic al destinului eroului dostoievskian, întrucît, după cum afirmă criticul, „tendința de îndepărtare de baza socială, tendința de a înlocui *socialul* prin *psihologic* a fost prea puternică" [7]. Ermilov vorbește despre „înjosirea omului în opera autorului", fiindcă — afirmă el — Dostoievski nu s-a ridicat deasupra destrămării unui suflet bolnav, însușindu-și întrutotul felul în care percepe lumea eroul său, de unde și „tendința de savurare a dedublării" [8], fapt ce ar împrumuta operei o nuanță pesimistă. De altfel, mai există aprecieri asemănătoare — provenite din cu totul altă direcție — postulînd viziunea sumbră și fără speranță a scriitorului asupra naturii umane.

Cum s-a ajuns la asemenea interpretări ? Oare datorită punctului de vedere tradițional, care vorbea mai mult de o dedublare psihologică în sens metafizic, despre lupta veșnică dintre bine și rău din sufletul omului ? De ce nu s-a ținut seama, la abordarea acestei opere, de aprecierea lui Dostoievski însuși, care considera crearea personajului central din *Dublul* unul dintre meritele sale principale și definea pe Goliadkin ca pe un „tip social" ?

În ultimii ani, unele aspecte legate de interpretarea romanului au început să fie totuși clarificate. Astfel, în legătură cu aprecierile critice ale lui Belinski, — în articolul său *Despre o legendă istorico-literară* — cercetătorul sovietic F. Evnin [9] nu numai că restabilește sensul adevărat al acestora, ci așază din nou romanul mult discutat în tradiția umanistă a *Oamenilor sărmani*, considerînd *Dublul* ca un moment de evoluție pe linia aprofundării acestor tradiții.

După Evnin însă, o asemenea evoluție a creației dostoievskiene are loc în condiții în care dedublarea dispare cu totul din roman. Cercetătorul respinge pur și simplu acel punct

de vedere îndeobște recunoscut, după care „dublul lui Goliadkin nu-i altceva decît partea rea a sufletului său, plăsmuirea aspirațiilor sale ascunse și înăbușite cu stăruință, aspirații cu caracter amoral, aparținînd sferei succesului în viață, a carierei făcute cu orice preț etc." [10], anulînd deci însăși ideea dedublării.

Spre deosebire de acest punct de vedere general acceptat de critică, Evnin descoperă „esența dedublării lui Goliadkin nu în dedublarea interioară, ci în *substituirea exterioară*, în înlăturarea lui din locul ocupat de el în viață" [11]. Argumentul principal al cercetătorului constă în aceea că frica de a fi urmărit a eroului, spaima ce se transformă în delir, constituie mobilul principal al acțiunii. Desigur, nu avem nimic împotriva importanței pe care criticul o acordă faptului eliminării din viață a eroului, sau himerelor plăsmuite în mintea lui obsedată de amenințare. E firesc, însă, să ne întrebăm : este vorba, într-adevăr, de substituire, și nu de dedublare ?

Aici nu putem fi de acord cu F. Evnin — autor de altminteri și al unor studii valoroase despre Dostoievski, ca de exemplu cel dedicat romanului *Crimă și pedeapsă* [12].

Cercetări mai recente apărute la noi iau și ele în considerație acest deziderat primordial în interpretarea dedublării, preconizîndu-se totodată descifrarea unor sensuri mai concrete, fără însă a se demonstra suficient de argumentat, după părerea noastră, punctele de vedere susținute [13]. În același timp, există aici și tendința ca dedublarea psihologică să fie concepută pe un plan foarte general : acela al unei permanente pendulări a sufletului omenesc între rău și bine, între satanic și divin. După cum am spus, pentru a dispune de noi criterii în aprecierea acestor interpretări, considerăm necesară, înainte de toate, prezentarea structurilor din romanul lui Dostoievski, punînd accentul pe semnificațiile lor.

În acest roman dostoievskian atmosfera ambiguității se instalează de la bun început. În lumina primelor rînduri, mai precis datorită conținutului lor prozaic, cenușiu, subtitlul *Poem petersburghez* își modifică sensul primar. Consilierul titular Iakov Petrovici Goliadkin la ora opt dimineață căsca prelung în pat și nici chiar atunci nu era sigur „dacă e încon-

jurat de o lume reală, sau rătăceşte în sfera plăsmuirilor încîlcite ale unor vise" [14]. În clipele următoare eroul, privindu-şi în oglindă chipul şters („cam somnoros, cu ochi miopi şi cu ţeasta aproape pleşuvă"), rămîne totuşi foarte mulţumit, pentru că... nu s-a întîmplat nimic neprevăzut. Întîmplarea descrisă în continuare, acţiunile eroului sînt obişnuite, banale, dar, în acelaşi timp şi extraordinare, incredibile. Aventura lui Goliadkin : el se duce neinvitat cu un cupeu închiriat pe o zi, într-o casă onorabilă, bogată, la o sărbătoare familială, intenţionînd să pătrundă într-un fel în lumea invidiată a privilegiaţilor — nu prezintă din punct de vedere evenimenţial un subiect bogat. Dar autorul nici nu este interesat în primul rînd de evenimenţial, ci de psihologia personajului, de condiţia lui existenţială, de relaţiile sale particulare şi sociale. Motivul central poate fi intuit din primele pagini. La nivelul structurilor de suprafaţă, cel mai frecvent apare indecizia eroului, ezitarea în pragul fiecărei acţiuni. S-ar putea spune chiar că veşnica oscilare între doi poli duce la dedublare, la formarea celor doi *eu* în caracterul unui singur om. Oscilarea ne spune într-adevăr foarte multe despre Goliadkin, dar personalitatea sa nu poate fi înţeleasă decît în lumina celor doi poli între care el se împarte chinuitor.

Romanul *Dublul* surprinde două domenii polarizate şi ostile, două universuri, două sisteme de valori care determină atît fenomenele de conştiinţă, cît şi destinul eroului principal.

Primul univers este al celor din straturile superioare ale societăţii ; oamenilor din această lume le sînt asigurate existenţa şi, se pare, condiţiile pentru afirmarea personalităţii. În roman, acest univers este reprezentat cel mai pregnant prin familia şi casa Berendeev şi prin „societatea" care se adună aici în jurul unei mese bogate şi fastuoase. Societatea aceasta se conduce după anumite legi, avînd o scară de valori proprie ; noţiunile „cinste", „demnitate", „echitate" etc., au pentru oamenii respectivi semnificaţii aparte. Casa Berendeev se află într-un anume cartier — lîngă podul Izmailovski — iar printre musafiri sînt prezentaţi funcţionari superiori din birourile unde lucrează Goliadkin. Astfel ea devine simbolul unui prim univers al realităţilor

sociale. Prezentat pe alocuri în tradiții gogoliene, cu patetică ironie, tabloul societății din casa lui Berendeev nu este totuși înfățișat în maniera lui Gogol, lipsindu-i grotescul, iar comicul existînd doar în stare latentă. În romanul lui Dostoievski acest univers al privilegiaților este aparent un fel de „ideal", văzut prin prisma visurilor și dorințelor eroului de a-și afirma, în interiorul lui, personalitatea. Foarte curînd însă lumea aceasta invidiată se dovedește a fi antiumană, meschină, guvernată de principii amorale. „Onorata societate" se reliefează prin trăsăturile care alcătuiesc portretul consilierului de stat Berendeev, sau al musafirilor săi, și prin viziunea pe care și-o formează, în cele din urmă, eroul romanului, cît și prin ceea ce reprezintă figura lui Goliadkin-junior.

Cel de-al doilea univers din romanul dostoievskian este universul valorilor umane autentice, al cinstei și demnității. Acest univers apare inițial, la rîndul lui, în ipostaza sa ideală, ca indispensabil pentru o personalitate umană autentică ; el apare deci ca un scop al afirmării. Universul acesta este însă mai pal, se află oarecum pe planul al doilea, rămînînd totuși o realitate incontestabilă. Astfel, încă înainte de a fi început acțiunea romanului, caracterul personajului principal era dominat de calități autentice omenești : cinste, onoare, dragoste de muncă, sinceritate. Existența anterioară a acestor valori morale, legate de universul oamenilor simpli, este confirmată și de opoziția stabilită cu celălalt univers, al relațiilor sociale.

Cele două universuri paralele au o independență relativă — conform polifoniei dostoievskiene — dar, reprezentînd tendințe diametral opuse ale aceleiași societăți istorice, ciocnirea lor este inevitabilă și, sub diferite forme, se manifestă permanent. Viața însăși a romanului și dedublarea eroului se nasc din comunicarea și ciocnirea dintre cele două universuri ce se regăsesc în diferite structuri ale operei, structuri care pot fi asemuite cu două cercuri parțial suprapuse și care, în mod obiectiv, tind să se distanțeze unul de altul.

Aparținînd celui de-al doilea univers al valorilor umane sau, în orice caz, fiind mai apropiat de acest univers, Goliadkin tinde să pătrundă în primul univers, fără însă a respecta sau adopta legile lui, fără a renunța la valorile etice umane.

Esența și semnificația dedublării sînt exprimate de structura romanului prin diferite situații și formule artistice. *Casa lui Berendeev* constituie ținta iluzorie pentru afirmarea personalității lui Goliadkin (fiica lui Berendeev, ca viitoare soție, reputația în societatea care se strînge aici etc.). Iluzorie, fiindcă această lume spre care el tinde este ostilă personalității umane, valorilor etice ; iluzorie, pentru că este inaccesibilă eroului dostoievskian — personalitate șterșă, fără suficiente calități necesare unui carierist, fără voință și incapabil să trăiască după legea junglei.

Ostilitatea acestei lumi față de valorile umane reiese din descrierea ironică a aspectelor de la sărbătorirea onomasticei Klarei Olsufievna Berendeeva, sărbătorire căreia autorul ar dori, dacă ar avea un „stil mare" și talentul lui Homer sau Pușkin, să-i dedice „un poem", pentru a surprinde „toate aceste momente sublime și pilduitoare ale existenței umane, creată parcă anume pentru a demonstra cum triumfă uneori virtutea asupra neloialității și liberalismului, asupra viciului și zavistiei". În dosul spiritului de castă, al fastului și al pretinsei sensibilități, în această lume identificăm golul, absența valorilor umane, al căror loc este luat de reputația și averea stăpînului casei. Pragmaticul, lingușitorul și carieristul Goliadkin-junior se integrează perfect în această lume, însușindu-i morala, adoptînd o atitudine asemănătoare cu cea a *Persoanei însemnate* din *Mantaua* lui Gogol ; vorbește parcă în numele excelenței sale, în numele șefului : „Îngăduiți-mi să vă întreb, în fața cui vă permiteți să vorbiți astfel ? În fața cui vă aflați, în cabinetul cui vă aflați ? ...Domnul Goliadkin-junior părea extrem de tulburat ; era roșu la față de indignare și mînie, iar ochii i se umpluseră de lacrimi".

Goliadkin-senior pătrunde în casa lui Berendeev pe *scara de serviciu*, pătrunde sau vrea să pătrundă în universul păturilor superioare în mod ilicit, și aceasta din două motive : pe de o parte, el nu dispune de energia individualistului, de bogăție, de relații ; și totodată nu vrea nici să se folosească de mijloace socotite de el nedemne : ipocrizie, lingușire etc. ; pe de altă parte, el își însușește unele principii ale acestei lumi (vanitatea de a se ști bogat etc.), ceea ce vine în contradicție cu esența celuilalt univers — al valorii umane. Sim-

bolică, scara de serviciu are în felul acesta semnificația unei duble *infracțiuni*, ambițiile lui Goliadkin venind în contradicție cu legile ambelor universuri.

Imaginea celor două universuri, ca și a dedublării înseși, este desfășurată de Dostoievski prin folosirea unor formule artistice expresive, în mișcare, formule (sau motive) prin care se realizează în bună parte structura operei. Aceste formule constituite pe baza antitezei, uneori din contrapunerea a două imagini-noțiuni : *„bani-cinste"*, *„reputație-demnitate"*; alteori dezvoltate în construcții cu semnificații polare de tipul : *„trebuie să fii cinstit, să nu lingușești — trebuie să fii ipocrit și șmecher"*, fixate într-o mono-structură : *„a nu fi intrigant — a fi intrigant"*, contribuie la realizarea personajelor, constituie de fapt însăși țesătura artistică, structura romanului ; ele apar adesea cu semnificații noi, chiar contrarii, în diferite combinații și suprapuneri.

Prima parte a formulei *bani-cinste*, „teancul de bancnote", ca platformă pentru afirmarea personalității, apare încă în primele pagini ale romanului și constituie mobilul principal pentru acțiunile ulterioare ale eroului. „Mîngîietorul teanc de bancnote" constituie în ochii lui Goliadkin posibilitatea reală pentru intrarea lui în lumea „onorabilă". „O sumă ca asta — visează eroul — îl poate sălta pe om departe de tot"... Încercarea de a pătrunde în societatea „onorabilă" este legată de această sumă sau, mai precis, de evaluarea greșită a acestei sume de către Goliadkin. Caracterul iluzoriu al acestui mobil al acțiunii este relevat de la bun început ; teancul de bancnote, suma de șapte sute cincizeci de ruble, este prea neînsemnată pentru a crea o situație în societate ; cupeul este închiriat pentru o singură zi cu douăzeci și cinci de ruble ; livreaua este uzată ; ieșirea în lume a eroului plutește la început între seriozitate și ridicol.

Infirmarea formulei amintite, a acestei platforme pentru cariera eroilor, din punctul de vedere al valorilor umane, se face prin încadrarea ei pur ironică în rețeaua relațiilor sociale. Vorbind de nepotul unuia dintre șefii lui Goliadkin, de Vladimir Semionovici, „acest tînăr, care seamănă mai mult cu un bătrîn decît cu un june, bineînțeles, în sensul cel mai favorabil pentru el", scriitorul remarcă : „parcă totul

ar vrea să spună: *Iată pînă la ce trepte înalte îl poate înălța virtutea pe om!*" Autorul nu insistă asupra mijloacelor prin care acest om face carieră, ci se referă (prin comparația junelui cu un bătrîn), doar la rezultatul ei: dezumanizarea.

Pe parcursul acțiunii romanului scriitorul folosește și alte formule de acest gen, de exemplu, *reputație-demnitate*, formulă ce apare pentru prima oară în scrisoarea colegului și prietenului lui Goliadkin — Vahrameiev — și revine în somnul chinuitor al eroului din capitolul al X-lea.

Pentru romanul *Dublul*, mai caracteristice și mai importante sînt însă formulele artistice polivalente, cuvinte-cheie care reușesc să exprime în același timp valori și non-valori etice. Formula *intrigii* (uneltirii) cumulată cu aceea de a purta mască, precum și expresia metaforică *a lustrui parchetul* constituie alte puncte de reper pentru structura acestei opere datorită recurenței lor. Ea se întîlnește în roman de aproximativ zece ori, apare în diferite ipostaze și are multiple semnificații. Sensul inițial al formulei *nu sînt intrigant* este afirmarea cinstei eroului, refuzul lui de a accepta carierismul, de a admite înșelătoria din sfera relațiilor societății „onorabile". În acest sens ea se cumulează cu formula „lustruirii parchetului cu pingeluța" și „a purtării măștii", semnificînd respingerea de către erou a lingușirii și ipocriziei: „Nu sînt ahtiat după taclalele lumii din saloane. La ei, acolo, vreau să zic, în lumea mare, — se destăinuie Goliadkin doctorului — trebuie să știi să lustruiești parchetul cu pingeluța [...], să știi să faci calambururi... și să ticluiești complimente galante..." În fața celor doi tineri colegi el se autocaracterizează făcînd aluzie la oameni care „nu sînt de părere că principala îndeletnicire și menire a omului este să știe a lustrui parchetul și pingelele..." „...nu sînt un om mare, ci unul mic. Nu sînt intrigant; mă mîndresc și cu asta". El mai declară că nu umblă cu ascunzișuri, că nu face rău altora, că nu-i place fățărnicia, că urăște calomnia și bîrfa, specificînd totodată: „port mască numai la bal mascat; nu-mi pun mască în fiecare zi, față de oameni". Mai tîrziu, tot prin această formulă va încerca să-și salveze existența periclitată și să-și înlăture suspiciunile trezite de boala sa: „Eu sînt eu și asta-i tot; nu vreau să cunosc pe nimeni și

de la înălțimea onestității mele îl privesc cu dispreț pe dușman. Nu sînt intrigant și mă mîndresc cu asta. Onest, nepătat, sincer, îngrijit, plăcut, blînd...".

Totuși, la un moment dat formula apare cu un sens diametral opus: în noaptea petrecerii colegiale cu Goliadkin-junior, Goliadkin acceptă, pentru autoapărare și afirmare, intriga ca mijloc de acțiune: „noi amîndoi, dragă prietene, vom face cauză comună; vom fi șmecheri, dragul meu, vom fi șmecheri și la rîndul nostru vom urzi în contra lor intrigi... în contra lor... tot în contra lor vom țese intrigi". Mai tîrziu această acceptare devine fatală pentru Goliadkin: eroul este nimicit de către Goliadkin-junior în primul rînd datorită acestei afirmații, care-i este restituită la serviciu cu un zîmbet veninos și perfid de către dublul său: „Ușurel, ușurel, amice! Ia seama, Iakov Petrovici! Ce zici, prietene, Iakov Petrovici, o facem pe șmecherii noi doi? Acționăm cu vicleșug? Uneltim împreună?" După aceasta Goliadkin simte că „este pierdut, într-un anumit sens desființat", și într-adevăr dat afară. Anton Antonovici, șeful de birou, tot întreabă în perioada concedierii eroului: „Dar cu cine voiai să unelteşti?"

După ce dedublarea a devenit în capitolul al V-lea un fapt împlinit, începînd cu capitolul al VI-lea baza structurală a romanului se lărgește, cuprinzînd acum, în plus, *suprapunerea de către erou a dublului său fantomă* — care exprimă tot ce aparține, în sufletul său, universului casei lui Berendeev (lingușire, ipocrizie etc.) — *cu noul funcționar omonim.* În capitolele VI—X dedublarea este evidentă; despre ea se vorbește în mod public, de exemplu, în discuțiile cu Anton Antonovici despre mătușa acestuia, care „se văzuse și ea în dublu", despre frații gemeni-siamezi etc. Rămîn însă neclarificate relațiile dintre eroul central și Goliadkin-junior, relații care se dovedesc acum semnificative pentru destinul lor.

În ultimele trei capitole structurile menționate pînă acum se amestecă, se suprapun, boala protagonistului devine copleșitoare, iar ideile sale sînt confuze, bizare, fantastice (scrisoarea domnișoarei Berendeev, primirea eroului în casa lui Berendeev, internarea în spital etc.).

În mintea tulbure a lui Goliadkin sentimentul loialității patriarhale față de reprezentanții societății apare „normal", ca reversul încercării anterioare de a pătrunde în lumea privilegiaților pe căi dubioase. El vrea să ajungă acum acolo, pe scara principală, prin umilință și milă. Din loialitate principială față de oficialități el renunță la planul de a o răpi pe Klara Olsufievna, calificînd acum o asemenea faptă ca fiind, în lumina unor concepte conservatoare, amorală : „În loc s-o țină acasă, tînără cum este, au dat-o la pension, la o *madame* franțuzoaică, la o emigrantă Falbalas oarecare [...] Că, adică, să mă aștepți cu trăsura-cupeu la ora cutare sub fereastră și să-mi cînți spaniolește o romanță sentimentală ; și te aștept. Adică, pentru că știu că mă iubești, și să fugim împreună, și să ne adăpostim într-o colibă. În definitiv, nici nu e permis așa ceva...". Astfel, tot în cadrul ciocnirii celor două universuri ale romanului, se destramă ultima iluzie a eroului, care caută adăpost și omenie în societatea privilegiaților.

În capcana nebuniei Goliadkin încearcă, acum în mod evident absurd, să-și realizeze planurile sale anterioare sau cel puțin să-și găsească un adăpost. Unde, cum ? Tot în casa lui Berendeev și la superiorii săi. Ideile naive — apropiate de data aceasta de conceptele slavofile — îl determină pe eroul disperat să-și caute protecție sub aripile atotputernicilor demnitari din lumea relațiilor sociale : Goliadkin, omul care „dispare prin el însuși", care nu este stăpîn pe propriile sale fapte, se adresează în gînd superiorului său : „Mă duc, cad la picioarele lui dacă se poate, și îl rog umil. Că, adică, așa și pe dincolo, îmi încredințez soarta în mîinile dumneavoastră, ca un șef bun ce sînteți ; că, adică, excelența voastră, ocrotiți și oblăduiți un om ; căci așa și așa, adică, uite cum stă chestia, o faptă potrivnică legilor ; nu mă lăsați pradă nenorocirii, sînteți pentru mine ca un părinte, nu mă lăsați... salvați-mi demnitatea, onoarea, numele și prenumele..." Prezentîndu-se în fața excelenței sale, el vrea să depună în fața lui jurămîntul de fidelitate, că „așa e cavalerește și sînteți pentru mine ca un părinte", dar din gură îi ies numai frînturi de cuvinte.

Visul iluzoriu, tragi-comic al eroului este alimentat, și contrapunctat, de atmosfera patriarhală și de lingușirea care

se degajă, de exemplu, din scena în care autorul se referă la momentul cînd excelența sa părăsește clădirea instituției, la care lucra și Goliadkin : „Toți funcționarii stăteau acum nemișcați într-o atitudine reverențioasă [...] Setoșkin și alți cîțiva funcționari care zîmbeau, văzînd că excelența sa a binevoit să glumească și să rîdă... Funcționarii îngrămădiți sus pe scară zîmbeau și ei, așteptînd ca excelența sa să rîdă iar. Nu zîmbea numai Fedoseici, portarul cel pîntecos, care stătea în poziție de drepți cu mîna pe clanța ușii și își aștepta cu nerăbdare porția de plăcere cotidiană — aceea de a deschide cu un gest larg ușa și apoi, curbîndu-se într-o plecăciune adîncă, de a lăsa pe excelența sa să treacă". Nu-i, deci, de mirare că eroul nostru este gonit din casa excelenței sale cu știrea lui Andrei Filipovici și cu ajutorul lui Goliadkin-junior, un „ticălos" și „desfrînat".

Entitățile, componentele menționate ale structurii apar în roman într-o permanentă mișcare, dezvăluind cauzele și semnificația dedublării.

Eroul tinde spre „o situație socială și spre o stare de mijloc" între cele două universuri, sufletul lui se împarte între ele. Ca urmare a acestei stări de lucruri, fondul psihologic al caracterului său îl constituie nesiguranța, șovăiala, pendularea între opțiuni opuse, — toate acestea manifestîndu-se prin formula dinamică și contradictorie : „nu — da — nu", „da — nu — da", „nu — da — da — nu" etc. De pildă, eroul se hotărăște să facă o vizită doctorului ; la ușa acestuia renunță la vizită, dar în aceeași clipă sună și intră ; sau, întîlnindu-l pe șeful său, ezită : „Să-l salut, ori ba ? Să-i dau un semn de viață sau nu ? Să mă dau pe față sau nu ? se frămînta eroul nostru. Ori să mă prefac că eu nu sînt eu, ci altcineva — unul care, să zicem, seamănă cu mine, și să rămîn, deci, indiferent ? Adică, nu sînt eu, și pace ! își spunea domnul Goliadkin, în timp ce cu mîna ridica automat pălăria, descoperindu-se în fața lui Andrei Filipovici și salutîndu-l fără a-și lua ochii de la el. Eu... eu... numai așa, șoptea el, abia mișcîndu-și buzele învinețite. Eu... nimic, nici gînd ; de fapt, eu nu sînt eu, Andrei Filipovici ; nici pe departe nu sînt eu, să știți !" Aici se remarcă sentimentul de înstrăinare a eroului de faptele sale, legate de afirmarea propriei lui personalități, toate acestea avînd ca

izvor nehotărîrea, voința slabă sau chiar disponibilitatea de a fi de acord cu exact contrariul scopului urmărit — cu renunțarea la propria personalitate.

Motivul nemijlocit al dedublării îl constituie expulzarea lui Goliadkin din casa lui Berendeev (descrisă în capitolul al V-lea). Datorită discrepanței dintre situația socială a eroului și a „lumii mari", dar mai ales datorită lipsei de „calități morale" cerute de această societate, eroul este gonit de acolo, negăsind însă nici în lumea „oamenilor mici" condiții prielnice pentru afirmarea sa. După eșec, din sufletul contradictoriu și bolnav al eroului se detașează fantoma dublului. Cauzele dedublării sînt însă mai adînci : prima este de natură biologică și socială (doctorul consideră că felul de viață este cauza bolii și îi recomandă lui Goliadkin „distracții cît mai variate, întîlniri cu prietenii și cunoscuții, chiar și la un pahar de vin") ; a doua este de natură etică : pătrunderea în conștiința eroului a principiilor societății bazate pe antagonisme și acceptarea falselor mijloace de afirmare a personalității — banii ca o formă de exprimare (la început ascunsă, apoi deschisă) a acestor principii, a uneltirilor, a vanității etc.

Romanul elucidează așadar cauzele complexe și însuși procesul dedublării, fenomen preponderent psihic și social la Dostoievski, iar implicațiile patologice ale bolii mintale nu constituie un scop în sine, fiind purtătoare de semnificații artistice.

În interpretarea dedublării apare în mod plenar umanismul lui Dostoievski. În plină disperare, Goliadkin vrea să fugă de sine și de groaza prăbușirii sale ; este într-o situație înspăimîntătoare : „Goliadkin ajunsese în culmea deznădejdii și a descumpănirii, cu inima sfîșiată și atît de chinuită, cu sufletul atît de istovit și golit de ultimele rămășițe de rezistență, încît uitase totul : și podul Izmailovski, și strada Șestilavoșnaia, și prezentul nemilos..." (Am văzut mai sus că podul și strada respectivă apar și ele ca simboluri ale celor două universuri.) După acest moment el a simțit, apoi i „s-a năzărit" că cineva se află lîngă el. Și numai după aceea s-a gîndit că „nu s-a întîmplat nimic ireparabil și n-a fost pătată onoarea nimănui. Poate că așa a fost să fie, continuă el fără să-și dea seama ce spune, poate cu timpul

totul se va aranja cum nu se poate mai bine ; nimeni nu va avea de ce să se plîngă și se va dovedi la urmă că toți au avut în felul lor dreptate". Apare apoi „silueta unui om venind din direcția opusă", care se dovedește a fi „dublul său sub toate aspectele".

Cauzele psihologice și sociale ale dedublării sînt și mai pregnant dezvăluite în prezentarea identificării de către Goliadkin a fantomei dublului său cu un personaj real, identificare adesea plutind, conform naturii celor două imagini, între iluzie și adevăr. Cu toate acestea, aici se dezvăluie mai profund esența reală a dedublării. Goliadkin e înlocuit, scaunul lui este ocupat de către un alt funcționar — „există oare un motiv ca omul acesta să fie aruncat ca o zdreanță, împiedicat să ia o slujbă ?" *Zdreanța* constituie tot un motiv, provenit din *Oamenii sărmani*, și scriitorul exprimă prin el protestul său față de imoralitatea actului de a „elimina" omul din viață. Nu întîmplător eroul asociază tragedia sa cu „omul absolut imoral" — Goliadkin-junior — dar tot el este acela care strînge mîna dușmanului său de moarte, acceptă principiul intrigii-uneltirii, este și *victimă*, dar în același timp este și o *zdreanță*, care își merită soarta. La slujbă Goliadkin poate să fie înlocuit cu orice funcționar de nivelul său modest, în casa Berendeev pătrunde însă doar dublul său necinstit.

În capitolul al X-lea se atinge de fapt punctul culminant al acțiunii, al destinului omului dedublat, care se găsește în situația unui funcționar modest — „gol", lipsit de toate și fără condițiile pentru afirmarea personalității, iar trecerea în lumea privilegiaților este imposibilă (din cauza caracterului și al situației sale materiale) și falsă din punctul de vedere al scopului urmărit.

Deznodămîntul din ultimele capitole se referă cu precădere la baza organică, fiziologică a dedublării, la maladia care culminează cu alienarea mintală, descompunerea personalității fiind dusă la *nec plus ultra*. Boala, apărînd la începutul acestei istorii „inexplicabile" a lui Goliadkin, însoțește motivul banilor, motivul refuzului intrigii (la sfîrșitul capitolului întîi, eroul ajunge în fața cabinetului medical), iar în ultimul capitol doctorul intră din nou în acțiune, partici-

pînd la înlăturarea eroului din rîndul oamenilor, fiindcă acesta n-a reuşit să-şi schimbe în mod radical caracterul. Cele două întîlniri cu doctorul Krestian Ivanovici constituie cadrul compoziţional, latura interioară (la început) şi cea exterioară (la sfîrşit) a unei duble încadrări. Prin povestea bolii sale, eroul intră şi iese din universul operei.

După cum am văzut, meritul necontestat al lui Goliadkin, pînă la dedublarea sa, constă în faptul că el e cinstit, opunîndu-se societăţii în care domneau relaţii antiumane.

Încercarea lui Goliadkin de a-şi afirma personalitatea are însă un rezultat contrariu — distrugerea personalităţii. Aceasta se datoreşte, în primul rînd, faptului că în Goliadkin s-a păstrat numai o umbră de omenie, calităţile lui sînt aproape în exclusivitate „negative", cu semnul minus (*nu* e intrigant, *nu* e ipocrit, *nu* face rău nimănui etc). El se agaţă cu disperare de cinstea şi demnitatea sa, dar, de fapt, din ele nu a rămas aproape nimic. Procesul dezintegrării omului, care lasă locul funcţionarului, începe cu mult înainte. Micul funcţionar îşi cîştiga în mod cinstit banii, pentru a avea posibilitatea să trăiască „omeneşte", dar, fără să observe, au trecut anii, i s-a irosit energia, i s-a şubrezit sănătatea, i s-a destrămat şi forţa spirituală şi calităţile omeneşti. Acest proces este rezultatul direct al modului de viaţă, al condiţiilor existenţiale ale timpului. Chiar şi îmbolnăvirea psihică a eroului este legată de viaţa pe care o duce (fără odihnă, fără nici un fel de bucurii, fără distracţii, fără prieteni, într-un cuvînt, fără satisfacerea celor mai elementare cerinţe omeneşti). Umanismul lui Dostoievski se manifestă aici cu o forţă deosebită, scriitorul declarîndu-şi deschis ataşamentul pentru omul „scos" din viaţă.

Posibilitatea dedublării apare, aşadar, datorită faptului că personalitatea lui Goliadkin nu este destul de puternică pentru a putea să învingă (de altfel, nici nu existau condiţii pentru aşa ceva), fie invers — să cadă în luptă ; totuşi personalitatea există, şi, în străfundurile conştiinţei sale, Goliadkin se străduieşte să-şi păstreze ceea ce are mai bun. Or, pentru înţelegerea eroului dostoievskian tocmai identificarea acestor însuşiri omeneşti are deosebită importanţă.

Dar dedublarea virtuală devine realitate datorită altor cauze. Pentru a-şi afirma personalitatea, Goliadkin foloseşte,

după cum am văzut, mijloacele inumane ale unei societăți inumane, el pornește pe un drum greșit care îl va duce într-o direcție cu totul opusă, adică la distrugerea personalității. În aceste condiții, dorința de a-și păstra omenia, demnitatea și, totodată, hotărîrea (dar și neputința) de a trăi după „morala lupilor" determină dedublarea lui Goliadkin, în care coexistă însușiri diametral opuse, contradicții ireconciliabile. Onoarea și demnitatea cer să fie recunoscute de către necinste, ipocrizie și josnicie.

Așadar, dedublarea lui Goliadkin poate fi explicată, nu atît prin excluderea lui din societate, cît, mai ales, prin pătrunderea în conștiința sa a unei morale ipocrite, străine adevăratei personalități ; este vorba, deci, de afirmarea unor valori prin mijloace false, antiumane.

Goliadkin reprezintă tipul omului lipsit de tăria de caracter, sărac cu duhul, dar ambițios, un om care încearcă să-și afirme personalitatea prigonită cu mijloace false, care dorește să împace valorile umane autentice cu morala ipocrită a societății întemeiate pe antagonisme și sfîrșește prin dedublare, prin destrămarea patologică a conștiinței. Personajul este dezvăluit de Dostoievski în parte prin procedeele artistice ale excepționalului și fantasticului, care devin dominante caracteristice pentru arta lui din perioada maturității. Nu întîmplător istoria eroului este caracterizată de autor ca fiind „cu totul adevărată" și, în același timp, „cu desăvîrșire inexplicabilă", caracterizare ce vine să anticipeze ideile de mai tîrziu ale scriitorului privind exprimarea adevărului prin starea de excepție, prin *cazul extrem* (crimă, boală etc.), ca și prin mijloacele fantasticului.

Ulterior însă, după trecerea a peste un deceniu, *Dublul* nu l-a mai satisfăcut pe autor tocmai din punctul de vedere al „formei". În scrisoarea adresată fratelui său Mihail, din 1 octombrie 1859, scriitorul vorbea despre intenția sa de a „corecta", de a „îndrepta" romanul, precizînd totodată : „De ce să pierd o idee excelentă, cel mai mare tip din punct de vedere al importanței sociale, pe care l-am descoperit primul, căruia i-am fost prevestitorul ?"

În *Jurnalul scriitorului* din noiembrie 1877, Dostoievski revine la ideea *Dublului* care a fost, după părerea sa, „o idee destul de luminoasă, și niciodată nu am afirmat în lite-

ratură nimic mai serios decît această idee", dar, în același timp, notează că romanul este nereușit: „N-am reușit să realizez cu desăvîrșire forma romanului" (la data aceea scriitorul — după cum spune el însuși — ar fi exprimat ideea „într-o cu totul altă formă").

Din carnetele de note ale lui Dostoievski aflăm că în jurul anului 1860 scriitorul se pregătea să refacă romanul *Dublul* și în ceea ce privește conținutul intenționa probabil să introducă în textul operei, alături de persiflarea teoriilor politice și ideologice conservatoare (lucru care se face în textul inițial de cîteva ori într-un mod foarte subtil) și ironizarea teoriilor excesiv raționaliste, în genul aceleia pe care o întîlnim în *Însemnările din subterană*. Dar despre varianta nouă, despre forma nouă pe care ar fi căpătat-o romanul nu se pot face decît presupuneri. Probabil că era vorba despre o nouă sinteză a planurilor social, psihologic și filozofic care se realizează, de exemplu, prin unitatea organică dintre realitatea vie, nemijlocită a personajelor și idee, în cazul marilor romane *Crimă și pedeapsă, Idiotul, Frații Karamazov*. Personajele centrale ale acestor opere nu sînt decît simboluri sau metafore cu ajutorul cărora să fie rezolvate probleme general umane sau sociale, ci, fiind concepute în spiritul artei realiste, ele întruchipează — pe baza unei analize mai adînci a psihologiei umane — unitatea dialectică a componentelor generale, naturale, sociale și concret individuale ale personalității, aducînd argumente incontestabile în dezbaterea acestor probleme menționate.

O asemenea artă este concepută de Dostoievski încă în *Dublul*, unde problema binelui și răului își găsește — după cum ne-o confirmă structura artistică a romanului — o rezolvare în spiritul umanismului din secolul al XIX-lea, legat de înțelegerea social-istorică a omului. În figura lui Goliadkin însă ideea tragică a afirmării personalității umane cu mijloace false nu este percepută totdeauna suficient de clar din cauza ideii (anti-ideii) paralele, privitoare la ambiția sterilă, la afirmarea mediocrității, a mulțumirii de sine (să amintim în acest sens imaginea eroului din oglindă, chipul lui șters, trezind sentimentul automulțumirii). Manifestarea confuză a diferitelor contradicții din caracterul eroului, oscilarea, care, repetîndu-se atinge nivelul absurdului, accen-

tul pus pe starea de spirit în detrimentul trăsăturilor individuale ale personajului — toate acestea scad din plasticitatea imaginii, creează dificultăți în ceea ce privește perceperea ei integrală. În cazul lui Raskolnikov, care — din punct de vedere al înzestrării și al tăriei de caracter — este antipodul lui Goliadkin, ideea tragică a afirmării personalității umane prin căi greșite se exprimă în mod plenar tocmai datorită faptului că scriitorul a izbutit să creeze un caracter profund individualizat.

În *Dublul* autorul a folosit o manieră originală de îmbinare a diferitelor planuri. Din acest punct de vedere (al formei artistice) romanul este o reușită în comparație cu nuvelele din aceeași perioadă (nuvele realizate parțial în manieră romantic-fantastică) și chiar în comparație cu *Însemnările din subterană*, unde planul teoretic și cel al țesăturii artistice au o existență paralelă, de sine stătătoare. Structura și semnificația acestor opere stau mărturie continuității celor două mari etape ale drumului de creație al lui Dostoievski — drum segmentat de anii ocnei și ai exilului — și confirmă ideea intercondiționării dintre umanism și valoare estetică.

În romanul *Adolescentul*, dedublarea are o altă semnificație decît în *Dublul*, însă natura dedublării, ca și atitudinea scriitorului, sînt aceleași. În caracterul lui Versilov, dedublarea apare temporar, într-un moment de tensiune și criză, ca urmare a neputinței lui de a alege între *idealurile abstracte*, vag socialiste, și *contopirea cu poporul*, între *pasiunea pentru frumusețea feminină* (Ahmakova) și *dragostea cu precădere spirituală* (Sofia), între *scepticism* și *un crez pozitiv* etc. Ponderea aspectului filozofic al problemelor general umane este aici mai mare, dar ele sînt generate tot de un caracter viu, fiindcă în accepțiunea scriitorului dedublarea are loc în domeniul *sentimentelor* și al *voinței*. Și aici dedublarea este asociată cu alienarea mintală, cu degradarea totală a personalității, evitate, totuși — deși cu multă greutate — de Versilov.

De remarcat este faptul că în cazul lui Versilov tendințele opuse care constituie conținutul dedublării nu se încadrează linear în antiteza pozitiv-negativ, bine-rău ; în complexul de trăsături concrete, cei doi poli nu pot căpăta

decît parțial, după cum am văzut și în cazul *Dublului*, fie semnul valorii autentice fie semnul nonvalorii. Un exemplu de acest fel îl găsim, bunăoară, în epilogul romanului *Adolescentul*, unde autorul (deși o face într-un mod, de data aceasta, tendențios) aruncă o rază de lumină asupra cauzelor dedublării, Versilov fiind caracterizat aici în felul următor: este „un nobil de cea mai veche viță și în același timp un adept al Comunei din Paris. Este un adevărat poet și iubește Rusia, cu toate că o reneagă. S-a lepădat și de religie, deși aproape ar fi gata să moară pentru un ideal nelămurit, pe care nici nu e în stare să-l numească, deși crede cu pasiune în el, după exemplul numeroșilor ruși, propovăduitori ai culturii europene din ultima perioadă a istoriei noastre, de cînd Petersburgul a devenit centrul Rusiei".

De fapt, în marile romane amintite, dedublarea apare rar în forma aceasta evidentă (cum ar fi cazul lui Stavroghin, din *Demonii*, josnic și sublim în același timp, sau al diavolului, chipul emanațiilor malefice pornite din sufletul lui Ivan Karamazov). Acest fel de dedublare este folosit de scriitor pentru a releva diferitele contradicții din conștiința unor personaje, pentru a dezvălui o serie de contradicții de același tip la nivele diferite sau în cadrul unor structuri diferite. În aceleași opere există însă și caractere independente, bine definite, corelate într-un anumit sistem, unde fiecare din ele își are antipodul sau corespondentul său, în ipostaze diferite: Raskolnikov—Svidrigailov, Ivan Karamazov—Smerdiakov etc. Valorificarea pe diverse planuri a procedeelor generate de fenomenul dedublării este organic legată de universul și de maniera artistică a scriitorului, dinamică, plină de contraste. Semnificația paralelelor, asociațiilor, antinomiilor care țin de sfera dedublării are în opera scriitorului multiple și variate aspecte, dar ele țin totdeauna de sfera psihicului și numai ca atare sînt și purtătoare de sensuri general filozofice, etice, sociale etc.

Constatările făcute mai sus ne îndreptățesc să presupunem că „forma nouă" a romanului *Dublul* preconizată în deceniul al șaptelea avea în vedere renunțarea la amestecul dintre fantastic și real, care nu evidențiază caracterul convențional al imaginarului, ci, dimpotrivă, îl identifică chiar cu figura „reală" a lui Goliadkin-junior. Totodată — și

aceasta credem că este lucrul cel mai esențial — autorul avea în vedere elaborarea, tot pe baza dedublării, a unor procedee artistice noi, și, în primul rînd, a procedeului compozițional care folosește corelarea unor caractere independente din diferite sfere și la diferite nivele, fapt pe care de asemenea l-am remarcat mai sus.

Desigur, noțiunea de dedublare poate fi folosită pentru definirea oricărei contradicții, a feluritelor corelări sau ciocniri între diferite structuri. Însuși scriitorul a revenit, într-o scrisoare către I. F. Iunghe din 11 aprilie 1880, la noțiunea de dedublare, atribuindu-i de data aceasta un cu totul alt sens, decît cele arătate mai sus. Dedublarea este înțeleasă aici ca „o trăsătură proprie naturii umane în general, dar rar întîlnită în realitate cu atîta forță ca la Dvs. Iată de ce îmi sînteți atît de dragă, pentru că această *dedublare* a Dvs. este absolut identică cu cea care se manifestă și s-a manifestat toată viața la mine. Ea este un chin fără margini, dar, în același timp, și o mare desfătare: *ea reprezintă atît o conștiință puternică și o nevoie de autocontrol, cît și prezența în propria natură a conștiinței unei datorii morale față de propria persoană și față de omenire.* Dacă ați avea o gîndire mai puțin dezvoltată, dacă ați fi mai limitată, ați fi totodată și mai puțin scrupuloasă și nu s-ar manifesta la Dvs. nici această dedublare". Cuvintele subliniate de noi arată că noțiunea de *dedublare*, reluată de Dostoievski din scrisoarea la care răspundea, căpăta din cauza stimei, poate a politeței, un sens foarte general, semnificînd prezența în sufletul omului a conștiinței umane, a moralei, ca un control al instinctelor. *Această* dedublare, într-adevăr, este proprie omului autentic în general și poate fi întîlnită la foarte multe dintre personajele lui Dostoievski sau ale altor scriitori. André Gide, de exemplu, acordă o accepțiune foarte generală noțiunii de dedublare. Aceasta se confundă la el cu bovarismul și se manifestă la orice personalitate care tinde spre ideal [15]. În acest caz, termenul își pierde sensul, deoarece cuprinde un foarte mare număr de *alte* fenomene, *alte* motive, printre care am putea aminti chiar pe cel prometeic sau faustic.

Dar chiar în noțiunea de dedublare aplicată *operei* dostoievskiene este necesar să distingem diferite aspecte. Unele

se referă la modalitatea artistică cu posibilități foarte largi de a exprima cele mai diferite contradicții (la romantici, de exemplu, este contradicția dintre *ideal* și *real*, dintre *vis* și *realitate* etc.) ; altele — la coexistența unor particularități psihice și intelectuale ale personalității umane, particularități contradictorii care în mituri și în literatura artistică, își află concretizarea în tipuri opuse. Conform unor concepții filozofice, dedublarea caracterului sau a personalității e interpretată în moduri cu totul diferite. Multe concepții, religioase sau metafizice, văd în dedublare o trăsătură universală, permanentă, a omului în general, întrucît — potrivit acestor concepții — în natura umană se află originea binelui și răului, iar omul este o adevărată arenă în care se înfruntă (cu aceleași șanse de izbîndă) binele și răul. Dumnezeu și diavolul, îngerii și demonii sînt produse ale unor concepte de acest fel. La romantici, binele și răul încep să capete un sens concret-istoric, sugerînd anumite laturi ale societății antagoniste. La Edgar Poë, de pildă, în figura lui William Wilson este redată această înfruntare (abstractă) dintre bine și rău (în general), dar în spatele răului se ascund și unele elemente concret-istorice, în primul rînd, puterea banului în societatea contemporană scriitorului.

În romanul lui Dostoievski dedublarea capătă un sens psihologic real. Aici, dedublarea nu este înfățișată ca o trăsătură universală, permanentă a naturii umane sau ca rezultat al acțiunii unor forțe exterioare, supranaturale, ci apare ca o contradicție reală între diferitele laturi ale unui anumit caracter, într-o anumită societate. Caracterul eroilor lui Dostoievski se dedublează, dar nu urmează linia categoriilor, *bine* și *rău*, *corp* și *suflet*, *pămîntesc* și *ceresc* (cu toate că și o astfel de dedublare poate căpăta, ca, de pildă, la Hoffmann sau Edgar Poe, un adînc sens filozofic și social) ; nu vom găsi aici nici contradicția dintre *vis* și *realitate*, dintre *ideal* și *real*. La Dostoievski dedublarea se referă la trăsături omenești concrete : *onestitate* și *ipocrizie*, *demnitate* și *slugărnicie*. Pe de o parte, există calitățile autentice omenești (virtute, iubire, prietenie), pe de altă parte — tot ceea ce îl coboară pe om (lăcomie, carierism, invidie), care însă nu se polarizează schematic, ci se constituie în caractere organice. Relevarea dezintegrării ființei umane,

dezintegrare determinată de condiții istorice concrete — iată în ce constă caracterul inovator și forța artei lui Dostoievski.

Originalitatea lui Dostoievski în literatura universală este legată, în mare măsură, de dezvăluirea tragismului unor încercări de afirmare, de către om, a personalității sale prin mijloace anti-umane, împrumutate din arsenalul unei lumi guvernate în numele unor valori false. Totodată, trebuie să avem în vedere faptul că o serie de contradicții ale societății contemporane se manifestă la Dostoievski în *interiorul* conștiinței umane, în sufletul omului. În conștiința eroului dostoievskian valorile umane nu sînt pur și simplu eliminate (cum se întîmplă de regulă la Stendhal sau Balzac), ci coexistă cu valorile false ale lumii înconjurătoare, pricinuind suferințe chinuitoare și culminînd cu pieirea sau descompunerea personalității umane.

În aceasta rezidă noutatea și puterea umanismului său, forța criticii sale susținute de cunoașterea neîntrecută a sufletului omenesc, de geniul său creator.

2
Corelarea asociativ-contrastivă a personajelor

Prospectarea conștiinței sfîșiate — fenomen despre care amintește și Hegel în legătură cu omul „societății civice", burgheze, a necesitat din partea romancierului implicarea dedublării psihologice sub variate aspecte. Antieroul din *Însemnările din subterană* este de neînchipuit fără structuri psihologice oscilatorii între două extreme, fără scindarea personalității sale în două: pe de o parte, închiderea în carapace, egoismul și neîncrederea în om, iar pe de altă parte, setea de dragoste, omenia și idealul. În fond, și omul din subterană pendulează între două extreme: umanism declarat — antiumanism. Pentru el este caracteristică antinomia prerogativelor unei morale autentice a binelui și capacitatea de a făptui răul, antinomie generînd conștiința frîntă și autoflagelarea...

În *Însemnările din subterană* autorul prezintă un caz aparte al dedublării personalității umane. Dacă în cazul altor eroi dedublați din operele lui Dostoievski avem de a face

cu un proces gradat, care poate duce la salvare sau prăbuşire, pentru omul din subterană nu există ieşire, el a ajuns la un statut definitiv al inacţiunii, devenind antierou. Prin recunoaşterea monstruozităţii sale morale şi prin neputinţa de a se schimba, se instalează definitiv starea de înstrăinare totală, existenţa absurdă.

Fenomenul dedublării, personajul sau caracterul dedublat în forma sa clasică cea mai pregnantă este reprezentat, pe lîngă romanul *Dublul*, în *Demonii*, *Adolescentul* şi în *Fraţii Karamazov*.

În *Demonii*, autorul creează un personaj de mare anvergură, structurat pe principiile poetice noi ale dedublării, principii elaborate în ultimele sale romane. Această poetică nouă a dedublării o găsim în capitolul al IX-lea, *La Tihon* (*Spovedania lui Stavroghin*), capitol respins de redacţia revistei „Russki vestnik", unde, în mai multe numere s-a publicat pentru prima dată romanul *Demonii*. Obligat de împrejurări să renunţe la acest capitol-cheie, Dostoievski s-a văzut nevoit să-şi transforme romanul. Cu ocazia publicării, în anul 1873, a *Demonilor* în ediţie separată, scriitorul nu a mai revenit la primele variante şi nu a inclus acest capitol în textul definitiv. Astfel s-a creat situaţia în care editorii nu pot reintegra în roman un fragment iniţial respins în mod abuziv.

Avem mărturii indirecte că Dostoievski însuşi a optat în mod hotărît pentru o altă soluţie decît reintegrarea capitolului al IX-lea (*La Tihon*) în *Demonii*. Caracterul definitiv al opţiunii sale se confirmă prin faptul că scriitorul a refolosit o bună parte a acestui capitol, îndeosebi materialele care nu sînt legate în mod nemijlocit de figurile lui Stavroghin şi Tihon, în operele sale ulterioare. Astfel, visul „vîrstei de aur" a fost atribuit lui Versilov în *Adolescentul*, iar diavolul — vedenie, produs al dedublării totale a eroului — lui Ivan Karamazov. Ca urmare, scriitorul nu a publicat niciodată acest capitol, tipărit integral foarte tîrziu, abia în 1922[1]. Sub titlul *Spovedania lui Stavroghin*, acest capitol a apărut în limba română chiar înainte de publicarea romanului *Demonii*, respectiv în 1924 şi 1928[2]. De menţionat că există cîteva variante ale fragmentului *La Tihon* şi că traducerea românească inclusă în *Opere în 11 volume* nu

conține scene importante, cum ar fi descrierea crimei oribile săvîrșite de erou [3].

La Tihon poate fi privită astăzi ca o operă fragmentară — din *primele variante* ale romanului *Demonii* — și, totodată, un text de sine stătător care nu a fost autorizat de Dostoievski, dar poate fi considerat în esență reprezentativ în cel mai înalt grad pentru arta scriitorului. În pofida caracterului fragmentar, *La Tihon* este o operă densă, de o zguduitoare forță artistică. Importanța sa deosebită se explică înainte de toate prin faptul că romancierul elaborează aici în forma desăvîrșită o originală poetică a dedublării.

Examinînd acest aspect al textului, descoperim că atenția cititorului este dirijată de la bun început spre fenomenul dedublării din sufletul eroului, din sfera voinței și cugetului său, spre înțelegerea naturii și semnificației acestei dedublări. Primul element al dedublării psihologice a lui Stavroghin este ezitarea în cazul unei decizii, a unei acțiuni între două extreme posibile, între *da* și *nu*. Cu sufletul zbuciumat, dar senin și rece, Stavroghin sosește la mănăstire, mirîndu-se în primul rînd de înfățișarea obișnuită, insignifiantă a episcopului; „dar acesta ridică deodată ochii și îl studie cu o privire atît de hotărîtă, atît de încărcată de gînduri și, în același timp, atît de neașteptată și de enigmatică, încît Nikolai Vsevolodovici aproape tresări. I se păru că Tihon știa pentru ce venise, că fusese înștiințat (cu toate că nimeni de pe pămînt nu putea să știe scopul vizitei lui)..." [4]. Peste cîteva clipe însă declară: „Hotărît lucru, nu știu de ce am venit aici, rosti el cu un aer de dezgust, privindu-l pe Tihon drept în ochi, ca și cînd aștepta de la el un răspuns...". La replica acestuia din urmă: „păreți să fiți suferind", el „deodată începu să povestească, cu fraze scurte, frînte, uneori chiar greu de înțeles, că avea halucinații ciudate, îndeosebi noaptea, că uneori vedea sau simțea lîngă el un fel de ființă rea, batjocoritoare și «rezonabilă», care i se înfățișa sub diferite aspecte, cu caractere diferite; «dar e mereu aceeași și eu turbez mereu...»".

În scurta introducere la spovedania scrisă a eroului, imprimată sub titlul *Din partea lui Stavroghin*, într-o tipografie străină și adusă în țară în mod clandestin, se mai fixează și

alte jaloane ale dedublării. În primul rînd se identifică sursa organică, fiziologică a halucinației, care nu este nimic altceva decît o boală foarte rară și gravă. Tihon nu a mai auzit în toată viața decît de două asemenea cazuri : „Îmi amintesc de un caz : era un ofițer, după ce-și pierduse soția care fusese pentru el o ființă fără pereche. Am auzit vorbindu-se și de un altul. Amîndoi s-au însănătoșit în străinătate...". În al doilea rînd, cititorul poate sesiza, prin comparație, specificul cazului de față. Spre deosebire de ofițer, halucinația lui Nikolai Stavroghin are o motivație interioară, este produsul dedublării, căci ce vede, spune el singur : „Sînt tot eu, sub diferite aspecte, asta e tot".

În al treilea rînd, se ivește problema veridicității : sînt oare imaginile create de halucinație „înșelătoare și bolnăvicioase", adică fantome, pură fantezie, sau există ele într-adevăr ? La întrebarea lui Tihon în legătură cu aceasta, Stavroghin îi răspunde : „Este curios că stăruiți atît asupra acestui lucru, cînd eu v-am și explicat ce văd... Văd în mod limpede, așa cum vă văd pe dumneavoastră... Uneori văd și nu sînt sigur că văd, cu toate că știu că este adevărul : sînt eu sau este el...". Stavroghin, în același timp, crede, vrea să creadă că dublul său este diavolul. În orice caz, realitatea psihologică a dublului din punct de vedere al personajului este neîndoielnică, ca și evidențierea caracterului său convențional-artistic la nivelul auctorial.

Pe o astfel de cale, ca pe niște trepte bine așezate, ajungem la miezul problemei, la natura dedublării, la fondul motivației interioare. În introducere apare pentru un moment o interpretare venind din partea eroului. În dialogul cu Tihon, Stavroghin îi spune pe neașteptate acestuia : „Vă iubesc", supărîndu-se imediat din această cauză. Tihon sesizează situația, antagonismul sentimentelor din sufletul conlocutorului său, acesta însă aruncă vina pe seama firii omenești : „Aveți dreptate. Dar sînteți un cinic grosolan. Aveți o părere prea urîtă despre natura umană. Această furie s-ar fi putut să nu se trezească dacă ați fi avut de a face cu un altul decît mine". Deci, totuși, de vină e Stavroghin care nu sesizase că Tihon îi aflase firea și nu se limitase la natura umană în general.

Complexitatea fenomenului se dezvăluie în destăinuirea scrisă, sfîșietoare și arogantă, comentată pe alocuri de ambii conlocutori în dialogul care urmează. Aici se înlătură chiar și „influența mediului sau a bolii" ca singură și ultimă cauză a dedublării, accentul punîndu-se pe asumarea responsabilității personale atît la nivelul personajului, cît și la cel al autorului. Halucinația apare la Stavroghin din cauza crimei săvîrșite : batjocorirea unei fetițe nevinovate, împingerea ei la disperare și la sinucidere. Imaginea micuței fete din pragul camerei în ajunul sinuciderii, act provocat și contemplat de Stavroghin, îl va urmări toată viața : „Ea începu deodată să clatine capul așa cum fac oamenii foarte naivi și care nu au maniere, cînd adresează cuiva un reproș ; apoi își ridică brusc pumnișorul și mă amenință cu el de departe. În primul moment acest gest mi se păru ridicol, dar nu am mai fost în stare să-l suport mai departe ; mă ridicai brusc și mă apropiai de ea, îngrozit. Fața ei exprima o disperare greu de văzut la o ființă atît de mică ; continua să mă amenințe cu pumnul și să clatine capul în semn de reproș".

Prin repetiții ulterioare figura acestei fetițe firave, amenințînd cu pumnișorul, se transformă în simbol, completat fiind cu imaginea „micului păianjen roșu" văzut de Stavroghin pe o mușcată în timpul sinuciderii fetiței Matrioșa. De reținut : păianjenul — semnul morții, al inexistenței absolute, semnul infernului — este prezent și în *Crimă și pedeapsă* (păianjenul — simbol al răului din Svidrigailov). Pumnul amenințător al fetiței nu este un semn univoc, ci un simbol cu sugestii multiple. Crima care a provocat moartea fetiței a avut darul să învingă indiferența lui Stavroghin, pînă atunci o indiferență parcă absolută, să-i trezească conștiința. El vrea acum să se pedepsească și se căsătorește cu infirma și monstruoasa Maria Lebiadkina. În sufletul său reînvie visul despre fericire — contrapunctul, chiar contrariul absolut al crimei. Aceste extreme apar aproape concomitent în conștiința eroului. Pe de o parte, „vîrsta de aur", sugerată de tabloul lui Claude Lorrain *Acis și Galateea :* „Aici era leagănul omenirii, și acest gînd îmi umplea sufletul de o dragoste frățească. Era paradisul pe pămînt ; zeii coborau din cer și se uneau cu oamenii ; aici se desfășurau primele scene din mitologie. Aici trăia un neam de oameni

frumoşi. Oamenii se trezeau şi adormeau fericiţi şi nevinovaţi ; pădurile răsunau de cîntecele lor vesele ; prisosul forţelor lor abundente se revărsa în dragoste, în bucurie naivă. Şi eu îl simţeam, în timp ce discerneam şi viitorul nemărginit care îi aştepta şi pe care nici nu-l bănuiau, şi inima mea se înfiora la aceste gînduri".

Pe de altă partle — un alt tablou : în bătaia razelor oblice ale soarelui, un mic păianjen roşu pe frunza de muşcată, evocînd în memoria eroului, potrivit cuvintelor sale, „pe Matrioşa slăbită, cu ochii înfrigurati, exact aşa cum era cînd stătea în pragul camerei mele şi, clătinînd din cap, mă ameninţa cu pumnul ei mic. Şi niciodată n-am resimţit ceva mai dureros. Disperarea jalnică a unei mici fiinţe neputincioase, cu mintea încă neformată şi care mă ameninţa (cu ce ? ce să-mi facă ?), dar cu siguranţă nu se acuza decît pe sine. Niciodată pînă acum nu mi s-a întîmplat ceva asemănător. Am stat toată noaptea nemişcat, pierzînd noţiunea timpului. [...] Ce nu pot îndura este numai şi numai această viziune, şi tocmai în prag, cu pumnul ridicat şi amenintător ; nici înainte, nici după, ci exact în clipa aceea...".

Stavroghin susţine că nu regretă crima, nici moartea fetiţei, dar îi este cu neputinţă să îndure vedenia care de atunci încoace îi apare în fiecare zi : „Ştiu că mai pot îndepărta imaginea fetiţei cînd doresc acest lucru. Sînt pe deplin stăpîn pe voinţa mea, ca întotdeauna. Dar toată problema este tocmai că niciodată nu am vrut s-o fac ; ştiu asta bine. Asta va dura astfel pînă la nebunia mea totală".

În esenţă, cu aceasta se termină foiţele imprimate conţinînd spovedania lui Stavroghin destinată provocării opiniei publice prin cinism şi aroganţă. Luînd cunoştinţă de ororile crimei, de abisul sufletului lui Stavroghin, cititorul rămîne impresionat de tăria sufletească, de înălţimea etică de la care vorbeşte scriitorul. Acest lucru se datorează faptului că în textul dostoievskian totul este concentrat asupra judecării fără echivoc a celei mai groaznice crime posibile. Iar judecata nu este nimic altceva decît dedublarea acută a personalităţii, iar în perspectivă, destrămarea ei totală.

Procesul dedublării este desfăşurat în continuare în dialogul care urmează pe marginea textului scris, dialog care

cuprinde referiri noi la metapoetică, la caracterul dedublării, la psihologism și la perspectiva narativă.

Pendularea între extreme domină în structura dedublării și în plan psihologic : orgoliu și umilință, umilință și ură, ură și dragoste, curaj și frică, tandrețe și grosolănie, sfidare și smerenie. Aceste afecte pot fi neutre din punct de vedere axiologic ; etic, ele pot ascunde indecizia temporară, intenția individului de a părea mai bun sau mai rău decît este în realitate (deocamdată, fără un scop bine determinat, fără un anume interes) etc. Stavroghin, de exemplu, declara inițial referitor la scopul vizitei sale la Tihon : „Toate cuvintele dumneavoastră vor fi zadarnice ; nu-mi voi modifica intențiile", ca peste cîteva clipe să declare contrariul : „Credeam că îmi veți spune ceva serios. Pentru asta am venit". Rupe involuntar micul crucifix de fildeș în două și ține în mînă o jumătate, stînd cu spatele spre Tihon. Stavroghin vrea iertare de la oameni, dar îi urăște și îi disprețuiește pe toți dinainte, umilința lui poate fi numai o sfidare. În dosul acestei dedublări psihologice se dezvăluie tot mai profund semnificația ei etică și filozofică.

Stavroghin se împarte între două „euri" care sălășluiesc în conștiința sa : primul crede că iertarea măcar a unui om l-ar fi ușurat, iar al doilea este orgolios și sfidător. Pe de o parte el spune : „Vreau să obțin propria mea iertare ; iată scopul meu principal ; scopul meu unic... Asta este spovedania mea, tot adevărul, restul e minciună. Numai atunci, asta o știu bine, va dispărea vedenia. Iată de ce aspir la o suferință nemărginită, iată de ce o caut eu însumi". Pe de altă parte, el declară cu fermitate lui Tihon : „Ascultați, vă voi spune tot adevărul : vreau ca dumneavoastră să mă iertați și încă unul alături de dumneavoastră și un al treilea, dar ca toți, toți să mă urască. (...) Nu vreau mila gloatei".

Tihon încearcă să-l salveze pe Stavroghin, îi sugerează pocăința conform preceptelor bisericii ortodoxe, cere să renunțe la provocarea opiniei publice : „Renunțați la acest plan și atunci veți învinge totul, vă veți zdrobi orgoliul, vă veți zdrobi demonul. Veți triumfa, veți obține eliberarea..." Tihon rămîne neputincios în rezolvarea fondului problemei, ideile creștine sînt inacceptabile pentru Stavroghin, al cărui

orgoliu este mai presus de orice. De aceea el va pieri de teama ridicolului, de „urîţenia crimei" săvîrşite. Dacă Tihon se dovedeşte falimentar în chip de salvator de suflete, el este la înălţime din punct de vedere al cunoaşterii oamenilor, căci autorul îl înzestrează cu perspicacitate în materie de psihologie. Astfel, el prevede sinuciderea lui Stavroghin, de la care şi primeşte calificativul de „psiholog blestemat".

Stavroghin are de ce să fie supărat pe psihologie. Şi nu atît pentru dezvăluirea meandrelor sale sufleteşti (acest lucru îl face el însuşi cu luciditate, ajungînd la cele mai mari adîncimi), ci pentru calificarea faptelor sale prin determinări concrete de ordin psihologic care cuprinde şi aspectul etic, şi aspectul filozofic. Dostoievski procedează la demitizarea eroului, în plan genetic cîndva romantic, plin de forţă tragică şi sublim — în declaraţii — devenit însă astăzi cu precădere purtător al răului fără aureolă. Tihon îi reproşează chiar mediocritatea, credinţa „călduţă", ceea ce este mai rău decît să fii „rece". Crima însă este „atroce", „teribilă". Tihon îi vorbeşte deschis lui Stavroghin: „Mă îngrozeşte această mare forţă trîndavă care nu se manifestă decît în infamii. Nu degeaba te transformi într-un străin: o pedeapsă urmăreşte pe toţi cei care se dezlipesc de pămîntul natal; plictiseala şi trîndăvia îi asaltează chiar dacă ei caută acţiunea".

Pentru Stavroghin, blestemată este nu psihologia în general, ci dedublarea acută a personalităţii care a devenit fatală pentru destinul său. Această dedublare nu este pur şi simplu o boală nervoasă, ci una preponderent spirituală, cauzată de factori morali şi filozofici, apăruţi în urma săvîrşirii crimei. Odată trezită, conştiinţa acestui erou excepţional, înzestrat şi cu o voinţă puternică, nu mai poate ierta pe celălalt *eu*, omul care era, şi mai este, indiferent faţă de bine şi rău, care a putut săvîrşi crime cu sînge rece şi, ca urmare, el va ajunge la „nebunie totală" — îşi va pune capăt zilelor. Morala creştină putea să-l absolve, dar Dostoievski nu. Erau de neiertat înstrăinarea absolută, egoismul şi cinismul, pasiunile reci şi oribile, frizînd sadismul şi masochismul, care au năvălit, într-un mediu boieresc-intelectual rupt de popor, ca o molimă asupra unei naturi umane bogat înzestrate. Un caracter atît de puternic ca Stavroghin trebuia să

se năruie într-un îngrozitor marasm moral și spiritual. Antagonismul ireductibil al celor două *euri* din sufletul lui Stavroghin în concepția scriitorului umanist trebuia în mod logic să-l ducă la prăbușire : crima este incompatibilă cu omul, cu omul care a devenit conștient de existența, demnitatea și menirea sa.

Poetica și tehnica dedublării elaborată aici cu toate prerogativele și structurile sale de bază, cuprinzînd diferite aspecte — fiziopatologice, psihice, spirituale ale personalității umane și preconizînd dezvăluirea unor semnificații filozofice și etice majore pentru existența omului și a societății, va fi aplicată și în romanul *Adolescentul*, iar, într-o formă dezvoltată, cristalizată, și în *Frații Karamazov*. În primul roman, ne-am referit deja la acest lucru, dedublarea spirituală a eroului, a lui Versilov, nu este atît de avansată, de gravă, cum este aceea a lui Stavroghin ; prin urmare, el poate evita prăbușirea finală. În al doilea roman amintit, în *Frații Karamazov*, ponderea fantasticului și a mitului capătă o amploare deosebită în comparație cu *Demonii*, unde identificarea dublului lui Stavroghin cu diavolul este anunțată, dar nu este realizată. Această deosebire în poetica celor două opere ne permite, într-un fel ne obligă chiar, să ne ocupăm în alt context de ultimul mare roman al scriitorului într-un alt studiu dedicat corelației mit-motiv literar.

Structurile psihologice antinomice în caracterul lui Stavroghin sînt de o mare complexitate, caracterul său implicînd mai multe tipuri ale unei anumite epoci și, în primul rînd, pe omul din subterană și pe demonicul ajuns la limita extremă în negarea realității și în afirmarea idealului libertății individuale. Criticilor li s-a părut la un moment dat că aceste structuri — aici, și în altă parte — depășesc cadrul personajului și s-a pus sub semnul întrebării chiar aplicabilitatea conceptului de personaj în operele lui Dostoievski. Asemenea tendințe au fost propagate și de abordarea tipologică abstract-schematizantă pentru care, în operele scriitorului, substanța eroilor se reduce la dimensiunea a două sau trei supertipuri. Demersurile critice de acest gen nu mai pot fi considerate adecvate operei. De fapt mărturiile scriitorului din carnetele de note, din ciorne și corespon-

dență, confirmă fără de tăgadă că el gîndea, simțea, aprecia și se exprima artistic în mod epic în forma personajelor-caractere. Despre Stavroghin, în mod special, autorul nota, încă în timpul elaborării *Demonilor*, în scrisoarea către M. N. Katkov din 8/20 octombrie 1870, că acesta este o figură tragică, o figură tipic rusească, adăugînd : „L-am smuls din inima mea. E drept că acest caracter arareori apare în plenitudinea sa tipică, dar este rus (dintr-o anumită pătură a societății) [...]. Am o presimțire inexplicabilă, dar certă că am să reușesc să realizez acest caracter. Observ un singur lucru : acest caracter în întregime este schițat de mine în acțiuni concrete, nu în considerații teoretice ; prin urmare, pot să am toată încrederea în reușita figurii". Mai tîrziu, în martie 1872, încercînd, de altfel fără succes, să obțină acordul revistei „Russki vestnik" pentru publicarea capitolului refăcut (*La Tihon*), romancierul îl apără pe Stavroghin, în același spirit : „Acesta este un adevărat tip social (în accepțiunea mea), un tip rus, al *nostru*, un om fără nici o activitate, dar nu din dorința proprie de a fi trîndav, ci din cauză că și-a pierdut contactul cu tot ce e național, popular și, ceea ce este mai important — credința ; el este un desfrînat din pricina nemulțumirii, a plictisului, dar nu e lipsit de conștiință, făcînd eforturi disperate pentru a renaște, pentru a putea crede din nou în ceva..."

Prin aceste considerațiuni nu vrem să negăm că personajele dostoievskiene au o structură aparte, dimpotrivă. Ele nu sînt nici „caractere", nici „tipuri" în sensul poeticii clasicismului și nu sînt nici portrete „fiziologice", adică nu se reduc la prezentarea unei categorii sociale în stare pură, la un tip etnografic sau un șablon social[5]. Acest lucru a fost menționat mai demult într-o formă generală de André Gide : „Încărcate în cel mai înalt grad de idei, romanele lui Dostoievski nu sînt niciodată abstracte, ci rămîn totdeauna *romane*, rămîn cărțile cele mai trepidante, cele mai pline de viață, cunoscute de mine. Acest lucru se întîmplă din pricină că, oricît de reprezentative ar fi personajele dostoievskiene, creatorul lor nu părăsește niciodată teritoriul umanului, de dragul, să zicem, al simbolizării. Acestea nu sînt niciodată *tipuri* ca în comedia noastră clasică, ele

rămîn individualități la fel de specifice ca personajele cele mai originale ale lui Dickens, fiind zugrăvite cu nu mai puțină forță decît cele mai bune portrete ale oricărei literaturi" [6].

În textele definitive — interpretările mai recente scot tot mai mult în evidență acest lucru — personajele lui Dostoievski sînt entități bine determinate. Referitor la Stavroghin, Elena Loghinovski a relevat modalitățile de zugrăvire a eroului principal din *Demonii:* „termenii" textuali și extratextuali, printre care un număr mare de imagini, personaje și concepte de sorginte literară (omul de prisos, diavolul și demonii etc.), au, în intenția romancierului, menirea să constituie repere pentru crearea de noi personaje. În acest sens, se precizează că „sinteza, îmbinarea diferitelor procedee și mijloace artistice (genetic legate atît de romantism, cît și de realism) permite, datorită introducerii procedeului nou, al unui sistem de semnale și a poziției auctoriale deosebite — poziția observatorului obiectiv în cel mai înalt grad, permanent dialogică — permite, deci, romancierului să contureze figura eroului în toată plenitudinea sa" [7].

Valeriu Cristea aduce o argumentație multiplană, conform căreia Stavroghin apare ca o realitate artistică indubitabilă tocmai ca personaj. În articolul *Stavroghin,* din *Dicționarul personajelor lui Dostoievski,* criticul demonstrează, prin receptarea globală, în profunzime, a textului și prin capacitatea de re-creare sugestivă a personajului, că eroul central din *Demonii* are un statut unic, irepetabil. Din cuvîntul mai multor personaje se reconstruiește retrospectiv biografia lui Stavroghin într-o „serie de *perioade* și ipostaze". Stavroghin, acest „vulcan stins" în prezentul acțiunii romanești, are o preistorie care definește foarte detaliat componentele caracterului, oprindu-se asupra personalității părinților, educatorului, asupra succesiunii conceptelor filozofice.

Definind raporturile dintre personajele romanului *Demonii,* Valeriu Cristea subliniază: „Atrași de masa gravitațională enormă a protagonistului, toți ceilalți eroi ai romanului (care la rîndul lor pot avea sateliți) se rotesc în jurul lui pe orbite mai mult sau mai puțin apropiate. Nu

întîmplător Stavroghin este comparat cu *un soare* nu doar de Lebiadkin «V-am așteptat... ca pe un soare», ci și de Piotr Stepanovici Verhovenski «Dumneata ești lumina și soarele...». La rîndul lui, Șatov văzuse în el «un fel de astru». În felul lor, același lucru afirmă și Kirilov, Maria Timofeevna, Daşa, Liza... Chiar acolo unde există legătura dascăl-„învățăcel", deci un fel de derivare-transfer, raporturile se transformă în interferențe: „Cu toți sînt convinși că numai Stavroghin ar putea să înalțe «steagul». Steagurile diferă însă de la un personaj la altul căci fiecăruia eroul i s-a înfățișat în trecut cu port-drapelul unei alte credințe. Lui Kirilov i-a transmis ateismul său fundamental, lui Șatov, dimpotrivă, un fel de religie. [...] În prezentul acțiunii Stavroghin însă nu mai emite idei; el este și din acest punct de vedere un vulcan stins. Întrupări dîrze, viguroase ale «credințelor sale» succesive sau simultane, Kirilov, Șatov și Verhovenski se ciocnesc de aceea nu numai între ei, ci și fiecare în parte cu inspiratorul lor. Căci acesta se dezice de discipolii lui și își reneagă convingerile" [8]. Remarcînd diferențierile tipologice, Valeriu Cristea susține că Stavroghin, creat în bună parte de procedeul determinare-indeterminare a zvonurilor, nu este un personaj *compact* (ca Orlov din *Amintiri din Casa morților*); iar Versilov dispune de o „complexitate liniștitoare", este un caracter deschis, pentru că nu a încetat să caute un „ideal înalt".

Cercetătorul italian Eridano Bazzarelli, abordînd problema dintr-o perspectivă modernă, relevă faptul că funcția estetică a personajului literar se materializează atît prin identitatea, cît și prin divorțul lui cu modelul omului real (cu referentul său), cu conținutul personajului la nivelul fabulei etc. De aici importanța excepțională a principiului deformării în opera lui Dostoievski. Problema pusă astfel se dovedește a fi foarte interesantă, căci ne orientează spre determinarea structurii specifice a personajului dostoievskian, ca de exemplu a esenței sale ideologice, implicînd deseori o nouă convenție artistică ce urmează să fie înțeleasă în perimetrul modelului omului real, al referentului său și în afara lui.

În studiul *Tipologia „omului neînsemnat" în opera lui Dostoievski*, Bazzarelli realizează o investigație prealabilă,

clasificînd personajele secundare și cele episodice în cîteva grupuri. Pentru stabilirea acestor grupuri se ia ca bază nu numai criteriul sociologic — tipurile de raporturi dintre „slugi" și „domni" — ci, mai ales, cel estetic : a) ponderea personajelor în desfășurarea acțiunii de la un simplu gest și un portret sumar la atitudini semnificative față de protagoniști și la un rol deosebit în fabulă ; b) intensitatea afirmării universului artistic al scriitorului și îndeosebi a „ideii ruse". Exemplele prezentate ne conving de rolul important al acestor personaje minore în făurirea *omogenității* lumii artistice, după cum ne conving și concluziile preliminare : „La Dostoievski, deformarea este mai puternică în cazul protagoniștilor, iar la personajele episodice — mai slabă. Personajele care aparțin diferitelor grupuri sînt înfățișate prin diferite procedee, cu mijloace stilistice aparținînd diferitelor categorii. Personajele episodice redau mai precis realitatea imediată, dar pot fi și purtători ai unor idei deosebite" [9].

Ducînd mai departe acest demers, reluăm aici problema personajului, fără rezolvarea căreia ar fi greu să înțelegem structura epică dominantă a epocii. Va trebui să depășim acele interpretări critice potrivit cărora în volumele dostoievskiene nu putem distinge personaje originale, ci numai variantele unor scheme psihologice abstracte, două-trei perechi de tipuri divergente, bipolare, care trec din operă în operă. În spiritul realismului său autentic, la Dostoievski descoperim, la toate personajele, trăsături comune la nivelul psihologic, fiindcă trăsături comune există la toți oamenii aceleiași epoci, la reprezentanții categoriilor opuse. Într-un anumit moment al istoriei umanității, a unei țări, reprezentanții diferitelor clase, inclusiv ai celor antagonice, sînt și purtătorii anumitor trăsături comune ale epocii. Pe de altă parte, nu putem face abstracție de ceea ce numim de obicei general-uman, chiar dacă acesta nu apare decît sub diferite forme istorice. De aceea nu este de mirare că în abordarea operei dostoievskiene s-a instalat în critică spectrul unei tipologii abstract-psihologice. Această modalitate de abordare a devenit, încă de la Dobroliubov, un fel de tradiție. Criticul rus al „anilor șaizeci" distingea, în perioada premergătoare scrierii marilor romane dostoievskiene, două tipuri de personaje : *înrăitul* și *sfiosul*. Mai tîrziu, ideologul narodnicismului, Nikolai

Mihailovski, indica tipul *răpitorului* și al *victimei*, al *lupului* și *mielului*, denaturînd grav mesajul ideatic și afectiv al romancierului. Mai aproape de zilele noastre, Leonid Grossman diferențiază un număr considerabil mai mare de tipuri: „gînditori și visători, fete plîngărețe, voluptuoși, măscărici, dedublați, cei din subterană, rusul cu suflet larg, cel cu inima curată, «profeți înțelepți», umiliți, afaceriști abjecți, judecători și anchetatori abili, nihiliști și pseudonihiliști, femei orgolioase și sfioase, copii hipersensibili și adolescenți-gînditori" [10].

Fără să se refere exclusiv la aceste supertipuri și avînd în vedere temele, subiectele și motivele care se leagă de ele, Grossman încearcă să prezinte cu ajutorul lor „populația" lumii dostoievskiene. Tipologia sa interesantă și fidelă operei este totuși lipsită de un numitor comun, de aceea și rezultatele nu sînt decît parțial valabile.

Pentru o tipologie cu un grad superior de generalizare, criterii mai sigure, principii unitare valabile putem găsi în considerațiunile teoretice ale lui Dostoievski însuși. La asemenea tipuri cu un grad superior de generalizare, depășind nivelul personajelor individualizate sau, mai precis, cuprinzînd o anumită parte a acestor personaje, romancierul se referă în plan teoretic de mai multe ori, mai ales în corespondență și în carnetele de note. El distinge tipul social al dedublatului, pe visătorul romantic, pe tînărul intelectual protestatar și căutător, rupt sau legat de popor, pe eroul din subterană. Considerațiunile teoretice ale scriitorului ne sugerează stabilirea unei categorii aparte pentru clasificarea personajului dincolo de granițele unei singure opere care ar putea fi desemnată cu termenul de *arhetip al epocii*. Numărul acestor arhetipuri ale epocii nu este mare, dar la cele amintite înainte se mai pot adăuga cîteva. Existența modelelor epocii nu exclude implicarea arhetipurilor psihologice tradiționale, dar natura acestora din urmă este alta, ele prezintă un alt nivel al structurii sau slujesc ca termeni de comparație, de construcție în general.

Cîteva interpretări moderne ale operei dostoievskiene se bazează tocmai pe o asemenea tipologie adecvată. Reușita monografiei lui Ion Ianoși, amintită mai sus, dedicată „tra-

gediei subteranei", plasate pe orbita unui arhetip al epocii, se datorează acestei modalități de abordare a operei care înlesnește percepția universului ideatic și artistic al romancierului. Ion Ianoși nu forțează rolul determinant al generalului față de particular, nu distruge raportul firesc dintre arhetipul epocii și personajele date într-un roman sau altul. Formula sa: „este... și nu este..." acționează eficient.

Am spus că autorul nu forțează conexiunile firești ale universului artistic, cu toate acestea, modalitatea sa de interpretare nu respectă întotdeauna granițele universului automom al personajului. Amintim în acest sens două considerațiuni, de fapt, poate, singurele din întreaga carte. Prima se referă la Cămătar, eroul nuvelei *Sfioasa*, despre care se afirmă că „este Svidrigailov, cel ce dă bani logodnicei sale și-i cere acesteia o nemărginită recunoștință («Am înnoptat pe Sennaia, în casa lui Viazemski», reia aproape identic cuvintele lui Svidrigailov); este Versilov, pomana căruia o menorocește pe Olia; este Stavroghin, persecutat de amintirea unei copile sinucigașe; este Raskolnikov, în postura cămătăresei Aliona Ivanovna, și care ar fi ucis-o pe Sonia. Toate datele coincid, inclusiv sinceritatea cinică a opțiunii...".

În al doilea rînd — un fel de metaforă menită să sugereze importanța unei idei determinante pentru ideologia scriitorului: negarea statutului de supraom construit pe baza egoismului — după ce se referă la complexitatea de neidentificat, la măștile, la dialectica lui Stavroghin ajunsă la limita relativismului, I. Ianoși conchide: „Stavroghin este permanent *același*, ideile sale fără număr sînt o *singură* idee, trăsăturile lui multiple se reduc la una *singură*, el are o *unică* mască, aceeași cu a omului din subterană, cu a lui Raskolnikov sau Ippolit, cu a lui Kirilov, Versilov și Ivan Karamazov" [11].

Va trebui să aplicăm și noi formula „este... și nu este...". La personajele lui Dostoievski găsim, într-adevăr, trăsături, structuri psihologice comune, dar aceasta nu face să dispară personalitatea originală a fiecăruia, nu permite substituirea lor, ele *nu* „ajung interșanjabile". Despotismul ucigător și cinic al Cămătarului este străin lui Raskolnikov, iar romanul în care Raskolnikov ar îndeplini funcția cămătăresei și ar ucide pe Sonia ar fi fost tot atît de departe de *Crimă și*

pedeapsă ca cerul de pămînt. Raskolnikov nu poate lua nici locul Omului din subterană, nici locul lui Svidrigailov sau Stavroghin. El nu este funciarmente egoist (mai curînd, un generos care a păşit pe drumul greşit al individualismului înstrăinat) şi, în orice caz, dominantele caracterului său sînt altele decît ale eroilor din următoarele romane, sînt altele decît chiar ale lui Ivan Karamazov, cel mai apropiat de el datorită implicării — *altfel* — a ideii supraomului. Cu toate că în caracterul lui Raskolnikov sînt implicate trăsăturile substanţiale ale omului din subterană, el reprezintă, după părerea noastră, în primul rînd un alt model tipologic al epocii şi anume pe tînărul intelectual revoltat căutînd drumul de ieşire din condiţia umană înstrăinată. Acţiunea sa — crima — tragic eronată, izvorăşte din compasiunea pentru cei apropiaţi şi dragi, pentru oameni, deviind apoi din cauza ideii „napoleoniene", a „dreptului" aleşilor de a dispune de oamenii obişnuiţi şi de a-i sacrifica fără nici o îngrădire morală.

Un „arhetip al epocii" poate apărea în diferite medii sociale, profesionale, intelectuale. Personajul dostoievskian nu se deduce însă pur şi simplu dintr-un asemenea model al epocii. El se naşte de cele mai multe ori la confluenţa cîtorva „arhetipuri ale epocii" şi la intersecţia acestora cu alte determinări sociale, psihologice, antropologice, naţionale ş.a., fiind prezent totdeauna şi principiul abaterii de la regulă. Din complexitatea determinărilor se detaşează, fără îndoială, factorii sociali şi psihologici, dar insistăm în acelaşi timp pe autonomia relativă a tuturor implicaţiilor personalităţii umane amintite mai sus. Unele dintre ele capătă un statut teoretic ca tipologie aparte. Astfel se întîmplă cu tipurile psihologice raportabile la mai multe sisteme, la arhetipuri în sens tradiţional, la arta clasică, la romantism şi realism. Dostoievski vorbeşte, de exemplu, de tipul „marelui păcătos", de orgolios şi umil, de părinţi şi copii etc.

În procesul de creaţie, chiar elaborarea planului pornea de la conceperea tipurilor, caracterelor *in stadio nascendi*. Intuirea şi conceperea lor era însă numai jumătate din ceea ce edifica o operă epică. Cealaltă jumătate se realiza numai în imaginea artistică, implicînd nu numai complexitatea nucleului de caracter, dar şi imprevizibilul, accidentalul, excep-

ționalul. În acest domeniu — oricît de straniu ar părea pentru cei care nu cunosc decît un Dostoievski tendențios și romantic, un ideolog — țelul final urmărit era plasticitatea și obiectivitatea sculpturală. Numai materialul din care era făcută sculptura se afla în stare incandescentă. Oricum, personajul apărea artistic datorită determinărilor sale multiple, datorită faptului că el constituia o lume aparte, suverană și irepetabilă, că avea o logică existențială interioară proprie.

Ignorarea acestei complexități a personajului dostoievskian știrbește valabilitatea interpretării critice. Aplicarea tipologiei bazată preponderent sau exclusiv pe profesiunea eroilor duce la abordarea superficială, mai mult chiar — la denaturarea sensului estetic al operei. Definirea figurii Sonei Marmeladova ca prostituată și, mai ales, limitarea analizei la acest statut jalnic al ei lasă în umbră inovația tipologică a scriitorului [12]. Sonia este tipul femeii dispusă să suporte suferințe nelimitate, să aducă jertfa supremă pentru cei apropiați. Situația de femeie întreținută nu se dovedește primordială nici pentru Nastasia Filippovna, destinul căreia, în romanul *Idiotul*, întruchipează frumusețea feminină și demnitatea umană pîngărite în dezlănțuirea pasiunilor sălbăticite în societatea timpului.

Chiar tipurile sociale bine determinate, cu o dimensiune unică în acest sens, cum este Rogojin, viță de negustor bogat, sau Fiodor Karamazov — tatăl, moșier parazitar și destrăbălat, capătă și alte dimensiuni, semnificative din punct de vedere moral-filozofic, venind împotriva determinărilor imediate de clasă, confirmînd însă în ultimă instanță și la un nivel superior legile societății și ale naturii umane.

Complexitatea eroilor și a celorlalte personaje principale nu exclude uneori apariția unor caractere unidimensionale, ca de pildă crudul proprietar Mikolka din visul lui Raskolnikov sau Aliona Ivanovna, cămătăreasa. Corelarea cu personajele centrale le integrează însă și pe cele secundare în universul artistic al lui Dostoievski, univers complex și dinamic, uneori la prima vedere chiar difuz.

Demersul nostru critic trebuie să aibă în vedere complexitatea universului artistic în ansamblu și în mod special complexitatea personajelor principale, structurate pe mai multe nivele și într-adevăr multidimensionale. Localizarea univer-

sului unui erou sau personaj important din opera lui Dostoievski este posibilă numai cu ajutorul mai multor linii coordonatoare. Sistemul liniilor, cuprinzînd zona trăsăturilor antropologice, psihologice, arhetipale ale epocii, pur individuale și accidentale, se distinge prin aceea că ele sînt multidirecționate. Ce este într-un caz general, poate deveni într-alt caz individual. Ce săvîrșește unul, ar putea săvîrși și celălalt, dar de regulă nu săvîrșește, pentru că el este *el*.

La prima vedere, unui anumit arhetip al epocii îi aparțin mai multe personaje din diferite romane. De exemplu, Raskolnikov, Mîșkin și Ivan Karamazov pot fi calificați ca reprezentanți ai unui asemenea arhetip, și anume al tînărului intelectual rus preocupat de rezolvarea problemelor existențiale ale omului și societății. Dar de fapt aceste personaje sînt caractere, tipuri independente, autonome. Mîșkin se detașează de ceilalți doi printr-o bunătate nobilă, generoasă, prin jerfta sa, deși ineficientă, generatoare de noi tragedii. Suprapunerea structurilor psihologice și a concepțiilor etice și filozofice din caracterul lui Raskolnikov și Ivan Karamazov este mai evidentă și de mai mare amploare : ambii sînt disponibili să recurgă la rău ca mijloc de acțiune, să încalce preceptele morale, dar primul se constituie în erou de sine stătător prin unitatea caracterului său (bază de acțiune și de regenerare în urma crimei săvîrșite), pe cînd al doilea, cu toate că îl depășește prin amploarea viziunii sale la nivel universal, cosmic, îi rămîne inferior sub aspectul integrității și al capacității de acțiune practică. Ivan Karamazov se distinge prin dedublarea acută a personalității, ajungînd la prăbușirea sufletească, deci aparține și acelui arhetip al epocii la care ne-am referit mai sus : omul dedublat în strădaniile sale de afirmare a personalității între uman și inuman. Statutul social, formația intelectuală, structura psihologică, portretul și gesturile, totul este diferit la cei doi protagoniști din *Crimă și pedeapsă* și *Frații Karamazov*, deci nu putem identifica decît interferențe.

Tehnica dezvăluirii interferențelor preponderent psihologice, etice și filozofice în caracterul personajelor constituie un procedeu artistic pe care noi îl numim *corelare asociativ-contrastivă*. Cu ajutorul acestei tehnici se realizează compoziția întregului, structura operei. Fiind legată pe plan genetic

de fenomenul dedublării, această tehnică se diferențiază în mod categoric de dedublarea propriu-zisă a unor eroi din romanele dostoievskiene. Aici nu mai este vorba de exteriorizarea unei laturi a sufletului, a gîndirii eroului în cauză, în figura dublului — cum este Diavolul pentru Ivan Karamazov — ci de suprapunerea parțială, de interferența unor caractere autonome. Spre deosebire de părerea destul de răspîndită conform căreia eroul dedublat apare în alte medii, la alte nivele, într-un alt personaj, în plan principal sau secundar, considerăm că raportarea se face la un fenomen mult mai general al epocii decît la un singur personaj și, ca urmare, nu este vorba de ipostaze ale unuia și aceluiași tip, personaj, ci de interferențe. Să vedem însă mecanismul acestei corelări, mecanism care funcționează în mod diferit în fiecare roman, în structuri epice concrete.

Ne-am obișnuit să spunem că dedublatul Raskolnikov este figurat în *Crimă și pedeapsă* la alte nivele, mai ales la nivele inferioare, în alte personaje : în Svidrigailov și Lujin (răul din Raskolnikov), în Sonia și în Razumihin (binele din Raskolnikov). Considerația aceasta, cu toate că nu e lipsită de sens, este totuși imprecisă.

În primul rînd, Raskolnikov, în sensul strict al noțiunii, nu e un erou dedublat, ci doar contradictoriu. Cei doi poli ai contradicțiilor sale se situează, pe de o parte, în perimetrul atașamentului său față de cei apropiați, față de familia Marmeladov, față de oameni în genere (de aici protestul său democratic), iar, pe de altă parte, în perimetrul ideii „napoleniene", a supraomului cu „drepturi" de a sacrifica alte vieți omenești, făcînd parte dintr-o categorie inferioară, din mase. Aceste contradicții nu s-au statuat însă în mod definitiv în caracterul său, nu s-au permanentizat așa cum s-au permanentizat opozițiile, trăsăturile antinomice ale lui Goliadkin și, se pare, ale lui Ivan Karamazov. Spre deosebire de acești dedublați, Raskolnikov, pregătindu-se și săvîrșind crima, trece de la un pol al contradicțiilor la celălalt, este în mișcare, la fel ca și în perioada ulterioară, cînd pășește pe drumul recunoașterii erorii fatale a teoriilor sale. El are perspectiva de a se întoarce la primul pol, la baza profund umană a caracterului său, are perspectiva de a se regenera.

Structurile psihologice și ideile lui Raskolnikov nu sînt transferate altor personaje, dimpotrivă, el este acela care

descoperă coincidența ideilor sale cu gîndurile altora din alte medii, sau chiar din mediul său. Întîmplarea face ca un student să rostească, într-o discuție cu un ofițer la cîrciumă — discuție la care asistase involuntar și Raskolnikov — ideea sa aplicată la aceeași persoană: cămătăreasa Aleona Ivanovna. Studentul declară că ar fi ucis pe blestemata bătrînă fără nici o mustrare de conștiință. Raskolnikov tresare: „Cît de ciudat se împleteau aceste vorbe cu gîndurile lui!" Studentul continuă:

„Firește, am glumit adineauri, dar gîndește-te: pe de o parte avem o babă tîmpită, inutilă, o ființă de nimic, răutăcioasă și bolnavă, de care nimeni nu are nevoie și care, dimpotrivă, mai face și rău tuturora, care nu știe nici ea pentru ce trăiește și care azi, mîine are să moară de moarte naturală. [...] Pe de altă parte, avem forțe tinere, pline de vlagă, care se prăpădesc de pomană, fără sprijin, și asta cu miile, peste tot locul! Cîte fapte bune nu s-ar putea face, cîte lucruri nu s-ar putea înfăptui sau îndrepta cu banii pe care bătrîna i-a hărăzit mănăstirii! Sute, poate chiar mii de existențe îndreptate pe calea cea bună; zeci de familii salvate din ghearele mizeriei, din desfrîu, de la pieire, de la viciu, de la spitalele de boli venerice — și toate acestea cu banii bătrînei. S-o omori, să-i iei banii ca mai tîrziu, cu ajutorul lor, să te consacri binelui omenirii și cauzei comune; nu crezi tu că mii de binefaceri ar justifica o crimă, o singură crimă neînsemnată? Mii de vieți salvate de mizerie și descompunere cu prețul unei singure vieți. O singură moarte și, în schimb, sute de vieți salvate — nu vezi, e aproape o chestiune de aritmetică. Și, la urma urmelor, cît trage pe cîntarul vieții existența acestei babe ofticoase, proaste și răutăcioase? Nici cît viața unui păduche, a unui gîndac, nici atîta măcar, căci bătrîna asta este dăunătoare pentru semenii ei" [13].

Și încă o replică dată ofițerului apropo de „natură": „Eh, frate, natura o poți corecta și îndrepta, altfel ne-am îneca în prejudecăți. Altfel n-ar fi existat nici un om mare. Zicem: «datorie, conștiință» — n-am nimic împotrivă! Dar ce înțeles le dăm?" Studentul însă, *bineînțeles*, n-ar putea s-o ucidă pe bătrînă.

Am citat în întregime acest preludiu la planul teoretic al romanului, angrenat atît de strîns în aventura criminală, nu pentru a trece în revistă pe baza lui toate problemele și ideile romanului lansate aici. Ele de fapt nu sînt definitive și vor trebui să se confrunte cu „viața vie", deci aici nu găsim decît un punct de pornire, niște premise. Scopul pentru care am amintit acest preludiu este altul : trebuie să arătăm locul lui în structura romanului și raportul dintre aceste idei și ideile lui Raskolnikov. Ca și în multe alte cazuri, ne vine în ajutor însuși autorul care își deconspiră poetica : „Raskolnikov era grozav de tulburat. Firește, nu erau decît aceleași discuții și idei tinerești pe care le auzise adesea, sub altă formă și pe altă temă".

Deci nu putem vorbi decît de interferențe, coincidențe în caracterele mai multor personaje independente. Dintre toate personajele romanului, studentul pare că se deosebește de Raskolnikov cel mai puțin ; cu cîteva luni în urmă era, poate, chiar identic cu el. Subliniem : identic și nu dublul său. Acum nu mai este, el nu vrea să ucidă.

Preludiul teoretic și raportarea lui la alte cazuri, mai precis calificarea ideilor lansate aici ca fiind ideile unei întregi generații dovedește că Dostoievski are în vedere un arhetip al epocii și că Raskolnikov aparține în primul rînd acestui arhetip și nu altuia.

Obsedată de ideea dublurilor, critica deseori nu observă sau uită să menționeze că Lujin și Svidrigailov sînt opușii lui Raskolnikov, că acești eroi, fiecare în parte, au coordonate tipologice diferite. Lujin și Svidrigailov sînt reprezentanții lumii împotriva căreia se răzvrătește Raskolnikov, ei devin din cauza surorii sale adversari personali. Tipul afaceristului cinic, conformist, dornic și capabil să domine oamenii și să le sugă sîngele, Lujin nu are nimic comun cu Raşkolnikov. Așa crede, și în principiu are dreptate. Cu atît mai mult iese în evidență întîlnirea lor în sfera motivației teoretice a crimei — dominația, folosirea oamenilor în relațiile obișnuite sociale. Această interferență dintre cei doi apare, deci, în contextul respingerii reciproce categorice, pe baza deosebirilor fundamentale. Coincidența motivației teoretice a crimei și a comportamentului lui Lujin aruncă o

rază de lumină puternică asupra contradicțiilor lui Raskolnikov, asupra incompatibilității cu fondul personalității sale, cu natura umană în general. Această corelare a personajelor se face cu ajutorul procedeelor asociativ-contrastive.

Formulînd vag principiul economic de bază al societății capitaliste, Lujin respinge morala „Iubește-ți aproapele", susținînd că „știința spune : iubește-te în primul rînd pe tine însuți, căci totul pe lumea asta se bizuie pe interesul personal. Dacă te iubești numai pe tine, ai să-ți vezi bine de treburile tale și caftanul are să-ți rămînă întreg. Iar realitățile economice adaugă : cu cît se ridică într-o societate mai mulți indivizi înstăriți — adică, cu cît există mai multe caftane întregi — cu atît societatea are temelii mai solide și realizează mai bine scopul comun". Cunoscînd atitudinea lui Lujin față de preconizata căsătorie a acestuia cu Dunia, Raskolnikov descifrează îndărătul acestui egoism principiul care, dus pînă la capăt, admite „dreptul să ucizi". Adresîndu-se lui Lujin, Raskolnikov identifică în comportamentul acestuia acest „drept" pe care îl respinge cu vehemență : „Este sau nu adevărat că dumneata i-ai spus logodnicei dumitale [...], chiar în clipa cînd ți-a primit propunerea, că te bucură mai ales faptul... că este săracă... fiindcă este mai avantajos să-ți iei soție dintr-o casă căzută în mizerie, ca după aceea să o poți domina... și ca binefăcător al ei să-i poți reproșa cînd vrei. tot binele pe care i l-ai făcut ?..."

În subtextul acestei respingeri vehemente apare asocierea dominației asupra oamenilor cu motivația teoretică a crimei săvîrșite de Raskolnikov însuși și, în același timp, opoziția țelului generos urmărit de el : binele oamenilor. Deci : respingere — asociere — opoziție sau relevare a interferenței prin metoda asociativ-contrastivă.

Confruntarea lui Raskolnikov cu Svidrigailov la începutul romanului îi plasează pe cei doi pe poziții diametral opuse : primul ia partea obiditilor, al doilea apare în postura omului care își trăiește viața pe seama altora, distruge viața altora fără scrupule. Dotat de la natură, deștept și uneori mărinimos, Svidrigailov este în esență un moșier desfrînat, un destrăbălat monstruos, insensibil față de crimele săvîrșite de el, posedat de duhul răului. Prin însăși structura sa, Svidrigailov este antipodul lui Raskolnikov. Romancierul scoate

în evidență totuși interferența acestor două caractere, acel „punct comun" care apare într-un anumit moment. Chiar un om ca Svidrigailov are în viață o clipă cînd i se trezește conștiința, cînd ar vrea să redevină om. Și atunci el se agață de Raskolnikov, îl trage spre sine ca să se poată agăța și salva prin dragostea Dunei. Nu reușește, răul pricinuit de el oamenilor nu poate fi iertat. Nu poate să se ierte nici chiar el însuși.

Raskolnikov a procedat o dată — săvîrșind crima — la fel cum a procedat toată viața Svidrigailov, dar el este altul, el nu poate trăi fără conștiință, el nu poate fi, decît temporar, indiferent față de semenii săi. „Punctul comun" care îl apropie de Svidrigailov se situează tot în perimetrul motivației teoretice a crimei, demonstrînd inconsistența sa, caracterul ei antiuman. Svidrigailov devine exponentul acestei teorii, pe care o explică Dunei — „Cu un rău faci o sută de lucruri bune" —, iar în fața lui Raskolnikov ține morțiș la valabilitatea ei. Destinul înfricoșător al lui Svidrigailov este ultima picătură care îl obligă pe eroul romanului să-și recunoască vina. Deci, două destine se întîlnesc, parcurg paralel o anumită distanță și se despart, îndreptîndu-se în direcții opuse : spre viață și, respectiv, spre moarte.

Svidrigailov poate fi denumit dublul lui Raskolnikov numai într-un sens foarte specific, restrîns, mai degrabă metaforic. Cei doi sînt personaje foarte distincte, a căror asemănare rămîne substanțială, dar temporară, pe cînd deosebirile sînt fundamentale.

În comparație cu *Crimă și pedeapsă*, implicarea raportărilor de natura dedublării este mult mai intensă în romanul *Frații Karamazov*. În cazul lui Ivan Karamazov și Smerdeakov, în locul înfruntării se instalează influența și subordonarea, confirmînd și ele, desigur altfel, distincția dintre cele două caractere : unul domină prin superioritatea intelectuală și datorită ideilor de împărțire a oamenilor în conducători spirituali, politici și în gloată, prin incapacitatea omului de a trăi liber, iar celălalt se supune și execută nu fără interes personal și nu fără inițiativă.

Aceste corelări asociativ-contrastive ale diferitelor personaje independente se deosebesc în mod esențial de dedublarea propriu-zisă a personalității lui Ivan Karamazov, de exem-

plu, care implică apariția fantomei, a Diavolului, care nu este altceva decît extrovertirea uneia și aceleiași personalități.

Studiul mai aprofundat al operei lui Dostoievski se poate face astăzi, după convingerea noastră, numai pe baza redescoperirii complexității și bogăției personajelor, a identificării multiplelor relații și interferențe dintre arhetipuri, tipuri și caractere distincte, independente și inedite. Ineditul fiecărui personaj are chiar prioritate.

Prin această nouă abordare încercăm să ducem mai departe interpretările și cercetările anterioare. La noi, în ultimul timp s-au remarcat orientarea preponderent psihanalitică, de exemplu cartea lui Liviu Petrescu, *Dostoievski. Eseu*, publicată la Cluj în 1971, și modalitatea complexă, preponderent filozofică aplicată de Ion Ianoși în perimetrul unui singur arhetip sau motiv, cel al subteranei, în monografia amintită mai sus.

Demersurile orientate spre psihanaliză nu au dat, după părerea noastră, rezultate însemnate în domeniul tipologiei personajelor pe planul global al operei. Există însă și cîștiguri notabile datorate observațiilor fine ale criticului, precum și recreării și sugerării atmosferei universului artistic al scriitorului. E drept că și aici ne paște pericolul unor observații și analize aparent fine, care vin uneori frontal împotriva sensului major al operei [14].

Punctul de vedere al lui Ion Ianoși a apropiat fenomenul socio-cultural și psihologic al subteranei de noțiunea denumită de noi arhetip al epocii, dar a tratat altfel corelația acestuia cu personajele fiecărei opere. Comentariul profund și strălucit al unor idei dostoievskiene nu concordă totdeauna cu realitățile artistice ale operei. Eseistul afirmă la un moment dat că romanul *Crimă și pedeapsă* este povestea unei aventuri, a destinului lui Raskolnikov, „fiindcă toți ceilalți eroi ai cărții — sora și mama lui, Sonia și Razumihin, Lujin și Svidrigailov — sînt laturile, valențele, posibilitățile sale, tot atîtea fațete ale unuia și aceluiași caracter. *Crimă și pedeapsă* este povestea unei idei, pe care o întruchipează, pro și contra, toate personajele cărții, nu numai Raskolnikov : ideea naturilor superioare, înfrîngînd obstacolele, a luptei cu stupidele prejudecăți umanitariste, a aleșilor ce dispun în voie de inertul material uman, a condu-

cătorilor cu drepturi nelimitate și subjugînd pe temeiul unui plan calculat la rece milioanele de sclavi, a forței neîndurătoare căreia trebuie toți să i se supună fără să crîcnească, ideea cezarismului, ideea napoleoniană, ideea supraomului !" [15].

La nivelul ideatic se pot stabili, fără îndoială, corelații între toate personajele pe linia ideii supraomului, dacă luăm în considerație atît afirmarea, cît și infirmarea acestei idei. Acest lucru îl face cititorul, eseistul. Dar la nivelul caracterelor asemenea corelații nu există. Mama eroului, Sonia și Razumihin sînt străini de ideea supraomului ca și de angajarea nobilă de a salva omenirea, trăsături definitorii pentru Raskolnikov ; deci primii nu pot fi „laturile, valențele" caracterului său, nu se deduc din el. Deci, personaje pe de-a-ntregul independente sînt corelate prin asemănări și deosebiri. E o problemă de compoziție și structură care nu afectează suveranitatea caracterelor.

Pe de altă parte, în ceea ce privește fondul problemei, corelarea personajelor se face în sensul *pro* și *contra* nu pe linia ideii supraomului, ci, mai degrabă pe linia afirmării personalității umane și, mai concret, pe linia ideii fericirii. Acest centru filozofic al romanului este identificat mai sus, pe baza manuscriselor, și de Ion Ianoși, chiar cu termenul „ideea romanului", deci în pasajul citat mai sus apare într-un fel o contradicție [16].

Arta lui Dostoievski, atît de bogată și variată din punct de vedere al tipologiei caracterelor, nu a fost întotdeauna sesizată pe deplin. Deseori critica vorbea chiar de o monotonie sau repetare a caracterelor în operele sale. Au fost confundate (sînt confundate și astăzi) structurile psihologice comune unei epoci (pentru o epocă întinsă, cuprinzînd și veacul nostru) și unui mediu (preponderent intelectual, dar și urban în sens larg, și popular în sensul celui mai autentic spirit democratic).

Reflecțiile noastre despre personajele dostoievskiene și corelarea lor asociativ-contrastivă în romanele și nuvelele sale, ca și analiza dedublării psihologice, vor să îndrepte atenția cititorului spre fenomenele reale ale artei, spre sursele ei sigure. Lansăm un fel de invitație la redescoperirea unui univers artistic infinit.

IV

Ambiguitatea extremelor şi constituirea motivului literar

Organism artistic viu, nedescoperit şi nebănuit, fiecare operă a lui Dostoievski, mai ales la primul contact, ne copleşeşte, ne derutează chiar prin învălmăşeala pasiunilor divergente, prin antinomiile dinamice, migratoare care se instalează parcă pentru veşnicie în sufletul şi cugetul omului. Apropierea de personajul dostoievskian dinspre psihologie, dovedindu-se inevitabilă şi de altfel absolut necesară, poate deveni un impediment în procesul receptării pentru că produce, prin mecanismul repetării, sentimentul de insatisfacţie. Parcurgînd romanul, cititorul (mai precis unii dintre cititori) are impresia că lipseşte ceva, că lipseşte finalitatea, parcă se bate pasul pe loc, parcă se repetă monoton aceleaşi mişcări enervante. Acesta este efectul insensibilităţii faţă de subiectul palpitant de aventură moral-filosofică, dar impresia poate fi rezultatul lipsei de interes faţă de pura psihologie prin care se ajunge la problemele existenţiale, poate fi deci o impresie superficială sau neavizată din lipsă de experienţă, din lipsă de familiarizare cu această artă ca limbaj.

Cititorul căruia i se adresează Dostoievski trebuie să fie înzestrat cu intuiţie şi cunoştinţe psihologice. În timpul redactării şi publicării în revistă a romanului *Fraţii Karamazov*, între cărţile a şaptea şi a opta, autorul, răspunzînd unei cititoare curioase, explica în felul următor crima săvîrşită: „Pe bătrînul Karamazov l-a ucis lacheul Smerdiakov. Toate detaliile întîmplării vor fi clarificate în dezvoltarea ulterioară a acţiunii romanului. Ivan Feodorovici nu a participat la ucidere decît indirect şi invizibil [...]. Dmitri Feodorovici nu are nici o vină în uciderea tatălui său. În momentul în care Dmitri Karamazov a sărit de pe gard şi a apucat să şteargă cu batista sîngele de pe faţa bătrînei slugi rănite, prin aceasta şi prin cuvintele sale «Mi-ai căzut în drum,

bătrîne» etc. a spus într-un fel cititorului că el *nu* a săvîrșit paricidul. Dacă și-ar fi omorît tatăl, iar peste zece minute pe Grigori, el n-ar fi coborît de pe gard la sluga trîntită la pămînt sau, de cobora, cobora în cu totul alt scop, și anume, ca să se convingă de nimicirea unui martor atît de important. Dar el, dimpotrivă, manifestă milă, spunînd «Mi-ai căzut în drum» etc. Dacă și-ar fi omorît tatăl, nu s-ar fi plecat asupra trupului neînsufleţit al slugii cu vorbe de milă și regret. *Nu numai subiectul romanului este important pentru cititor, ci și cunoașterea sufletului uman (al psihologiei) și oricare autor are tot dreptul să pretindă acest lucru de la cititor*" (Scrisoare către E. N. Lebedeva din 8 noiembrie 1879 ; s. n.). Printr-o asemenea exigentă solicitare a cititorului, opera literară devine un factor important de cultură, de educaţie estetică, chiar prin faptul că însuși procesul receptării este condiţionat de un anumit nivel de cultură. Comunicarea prin artă presupune cunoașterea unui limbaj comun de ambele părţi și această cunoaștere este de fapt un moment important al actului de cultură.

Psihologia are în opera lui Dostoievski felurite și importante implicaţii. Enigma existenţei este prospectată pe terenul personalităţii omului angrenat într-o colectivitate, prin prisma firii umane înseși. Dar cum este omul ? — ne punem necontenit întrebarea, și ne-o punem cît se poate de insistent împreună cu Dostoievski. Critica ne-a obișnuit cu ideea că, după Dostoievski, omul este bun și rău, plin de antinomii, de contradicţii ireductibile. Nikolai Berdiaev declară că „la Dostoievski polaritatea substratului divin și cel satanic, ciocnirea explozivă a luminii și a întunericului sînt identificate în străfundurile existenţei. Dumnezeu și diavolul se luptă în adîncimile sufletului uman. Răul are o substanţă primordială, spirituală [...]. Cîmpul de luptă dintre Dumnezeu și diavol se află așezat foarte adînc în natura umană. Contradicţia tragică i se dezvăluia lui Dostoievski nu în sfera psihică, precum afirmă toţi, ci în abisul existenţial. Tragedia polarităţii își are rădăcini în straturile cele mai adînci ale vieţii divine" [1].

Berdiaev, ca reprezentant al unei extreme, al celei metafizice, de nuanță religioasă, pune aici niște probleme necesare și chiar indispensabile în ceea ce privește interpretarea lui Dostoievski. Într-adevăr, fără categoriile etice ale binelui și răului nu ne putem orienta în universul artistic al romancierului. Conform concepției lui Berdiaev, lupta dintre bine și rău este o lege fundamentală a firii, a vieții omenești, o luptă continuă, fără finalitate pe pămînt. Faptul că fiecare om este și bun și rău poate fi interpretat și în sensul că în realitate nu există „buni" și „răi", că nu există graniță între bine și rău, că unul poate fi identic cu celălalt. În acest sens, criticii ne trimit la conceptul de frumos al lui Dmitri Karamazov, care cuprinde ambele polarități. Citatul respectiv din *Frații Karamazov* este însă de cele mai multe ori ciuntit sau luat în afara contextului, nemaivorbind de faptul că textul aparține personajului într-un anumit moment al dezvoltării sale, și nu autorului. Despre ce text, despre ce context este vorba ?

În capitolul al treilea al primei părți, intitulat *Spovedania în versuri a unei inimi arzătoare*, Dmitri, cuprins de un elan sufletesc inexplicabil, provenit totuși din hotărîrea sa de a rezolva problemele vitale care s-au creat din ciocnirile între el și Katerina Ivanovna, între el și tatăl său, expune fratelui său mai mic un întreg program de umanism clasic, idealizant, folosind ample citate din poeziile lui Schiller și Goethe. Dragostea, aparent paradoxală, pentru umanismul idealist și abstract a unui destrăbălat este abia atenuată de o concepție renascentistă cu elemente de umanism modern. Se amintesc timpuri de restriște mitologice, cînd „Rătăcea zeița-n lacrimi / Printre oamenii cei cruzi : / Minți întunecate, patimi — / Cîntec, rugă să n-auzi" (Fr. Schiller, *Serbarea din Eleusisch*), ca să se aprecieze : „în umilință, în mare umilință se află omul și acum". În sfîrșit, se recită imnul *Către bucurie* cu ultimele sale versuri : „Îngerii de cer au parte / Viermele, de desfătări", după care „antiraționalistul" Dmitri expune lui Aleoșa propria sa filozofie — filozofia omului :

„Eu, frățioare, eu sînt viermele ăsta, și poezia parcă-i scrisă anume pentru mine ! Noi, toți Karamazovii, sîntem la fel, și în sufletul tău, înger, viermele trăiește și e sortit să dezlănțuie adevărate furtuni ! Furtuni, îți spun, fiindcă des-

fătarea se dezlănțuie ca o furtună, mai aprigă chiar decît o furtună ! Frumosul este ceva cumplit, înfiorător ! Înfiorător, înțelegi, pentru că nu poți să-l cuprinzi, nu poți să știi ce-i acolo în fond, și nici n-ai cum să știi, fiindcă Dumnezeu ne-a pus în față numai enigme. Aici se întîlnesc toate extremele, și toate contradicțiile sălășluiesc laolaltă. Eu, frățioare, nu sînt un om cult, dar am stat și am cugetat mult. Sînt atîtea taine care ne înconjoară ! Prea multe enigme apasă asupra bietului om pe acest pămînt. Dezleagă-le cum te taie capul, și ieși la liman teafăr, nevătămat, dacă-ți dă mîna. Frumosul ! Și apoi, nu pot să suport gîndul că unii oameni cu suflet mare și luminați la minte încep prin a slăvi idealul Madonei, ca să ajungă la urmă să năzuiască spre un alt ideal, idealul Sodomei. Dar și mai îngrozitor este atunci cînd omul în al cărui suflet sălășluiește idealul Sodomei nu se îndură totuși să-și întoarcă fața de la celălalt ideal, al Madonei, fiind singurul care-l însuflețește și pentru care inima lui arde, arde cu adevărat, ca în anii neprihănitei tinereți. Nu, sufletul omului e larg, mult prea larg, n-ar strica să fie puțin îngustat ! Dracu să înțeleagă ! Acolo unde mintea vede numai rușine, inima descoperă frumosul. Poate, oare, Sodoma să reprezinte frumosul ? Crede-mă că pentru cei mai mulți oameni frumosul este însăși Sodoma ! Poți tu să dezlegi taina asta ? Și te cutremuri cînd te gîndești că frumosul nu este numai ceva care te înspăimîntă, dar în același timp și o taină nepătrunsă. Aici se dă lupta dintre diavol și Dumnezeu, iar cîmpul de bătălie este însuși sufletul omului. Dar fiecare, cum se zice, vorbește despre ce-l doare. Și acum ascultă, să trecem la fapte" [2].

Am citat acest fragment în întregime pentru că el poate fi, este chiar, un punct esențial pentru desfășurarea viziunii lui Dostoievski asupra vieții. Lupta dintre bine și rău, prezența extremelor și ambiguitatea lor de moment rămîn, fără îndoială, adevăruri incontestabile și de mare importanță pentru romancier.

Totuși pentru o înțelegere mai profundă, este necesar să examinăm problema validării de către autor a ideilor de aici. Punctul de vedere exprimat de Dmitri nu coincide decît parțial cu punctul de vedere al romancierului. Divergența prin-

cipală rezidă în aceea că eroul deplînge obligativitatea pentru om de a cunoaşte binele şi răul din experienţa sa proprie, pe cînd autorul consideră această experienţă, care cere atitudine activă şi jertfe, o cale sigură spre fericire şi cunoaştere. Dmitri se află abia la începutul încercărilor şi de aceea nu poate să facă distincţie între bine şi rău. Puterea lui Dmitri constă în aceea că şi-a trezit conştiinţa, că din străfundul bicisniciei sale se avîntă spre Schiller şi Goethe, punîndu-şi întrebarea : „Sînt oare o ploşniţă, o lighioană veninoasă ?" Dar răul îşi are farmecul lui, puterea de atracţie a răului deseori e mai mare decît puterea de atracţie a binelui. Pentru om există însă problema apartenenţei şi a adevărului ; omul are posibilitatea, dreptul şi obligaţia să decidă, să-şi exprime opţiunea. Sîntem abia la începutul romanului, şi Dmitri va trebui să treacă prin calvarul vieţii, prin bine şi rău, mai ales — rău, pînă la tentaţia paricidului, ca să devină om, ca să iasă din „ticăloasa mocirlă a desfrîului" învecinată cu idealul sublim în sufletul său chiar atunci cînd rămîne nedumerit în faţa luptei veşnice dintre idealul Madonei şi idealul Sodomei. Abia în lumina tragicelor evenimente — uciderea tatălui, drama Katerinei Ivanovna şi a fratelui Ivan, moartea lui Iliuşa — Dmitri va înţelege, acceptînd şi suferinţa în spiritul ideii religioase a scriitorului, că dragostea lui de pînă atunci nu era dragoste, că frumosul autentic şi cel de suprafaţă, de expresie demonică, nu sînt acelaşi lucru.

Critica a remarcat îndărătul schillerismului implicat aici, respingerea umanismului abstract, declarativ, dar n-a observat că înţelegerea metafizică a luptei eterne dintre bine şi rău reprezintă reversul medaliei : dacă aspiraţia spre ideal este egală cu aspiraţia spre frumos, reprezentînd şi binele şi răul, atunci rămîne aspiraţie goală, fără ideal. Pentru Dostoievski însă frumosul autentic, după cum ştim prea bine, era însuşi idealul.

Cugetările lui Dmitri s-ar preta la multe alte interpretări. Ele deschid, de pildă, o largă perspectivă pentru înţelegerea figurii lui Aleoşa : „şi tu, îngerul, ai vierme în suflet, eşti un Karamazov !" Sau putem descoperi aici importanţa estetică a răului şi sugestia infernului în dosul ei. Sau putem trece la delimitări posibile numai pe baze extratextuale : me-

nirea fericită a omului, îndeosebi a creatorului, de a dezlega tainele. Dar pe noi ne interesează, în momentul de față, natura extremelor, caracterul lor dinamic și substratul lor axiologic.

Lupta dintre bine și rău în sufletul lui Dmitri se dovedește a fi trecătoare, legată de devenire și nu de un statut imuabil, definitiv. Polaritatea binelui și răului nu este aici o finalitate fără finalitate (sau cu o finalitate transcendentală), ci cu una concretă. Polaritatea este dată, dar dreptul și obligația omului este de a exprima opțiunea. Opțiunea acestui erou este binele înfăptuit în relațiile sale cu oamenii, cu frații, cu femeile ; patima sa pentru Gruşenka se transformă într-un profund sentiment de dragoste.

În argumentarea ideii sale, Berdiaev citează în continuare pe Nikolai Stavroghin, care „își găsea la ambele poluri frumosul identic, egală desfătare". Acest exemplu contrazice frontal ideea filozofului idealist. La Dostoievski, neputința de opțiune a lui Stavroghin duce la distrugerea valorilor și la prăbușire, la destrămarea personalității. *Nu poate fi un rău mai mare decît instalarea veșnică, insurmontabilă, a polarității binelui și răului în sufletul omului* — iată o idee dostoievskiană de mare profunzime.

Dezvăluind profetic criza umanismului, bazată pe insensibilitatea față de bine și rău, atitudinea scriitorului nu a fost totdeauna corect percepută și adecvat apreciată. Nu o dată a fost învinuit Dostoievski însuși de această insensibilitate, mai ales de redacția revistei *Russki vestnik* în care își publica de obicei romanele, după pierderea fratelui Mihail și a propriei reviste. Răspunzînd la învinuirile de imoralism și „nihilism", Dostoievski scria lui N. Liubimov la 8 iulie 1866, referindu-se la o nouă variantă, revizuită, a manuscrisului : „Acum *răul* și *binele* sînt delimitate perfect și e imposibil să fie amestecate și folosite de-a-ndoaselea...". Știm însă din alte surse că învinuirea era considerată de romancier *ab ovo* absurdă.

Protestînd împotriva ruperii în două faze complet diferite, opuse, a creației romancierului, în faza umanitaristă și faza demonică (un „Dostoievski văzut prin Sade"), Valeriu Cristea, în *Tînărul Dostoievski*, menționa : „Nu s-a înțeles că scriitorul nu a fost niciodată în exclusivitate un poet al omului demonic, ci un poet, cel mai mare, al omului ambiguu,

de o uriașă complexitate, în care se amestecă și ciocnesc elemente dintre cele mai disparate (inclusiv demonice) și în care simultaneitatea mișcărilor interioare nu izbutește să se rezolve în rezultanta unui singur vector sufletesc. «*Sîntem și răi și buni de-a valma, cînd buni, cînd răi*» — va spune Gruşenka în *Fraţii Karamazov*, și aceste cuvinte reprezintă cea mai bună definiție *scurtă* a viziunii dostoievskiene asupra omului. Scriitorul s-a arătat preocupat în chip *ccnstant*, de la prima pînă la ultima operă, de *ambele* aspecte ale sufletului uman"[3].

De la apariția acestor rînduri a trecut peste un deceniu și observația profundă, un pas înainte la momentul respectiv în interpretarea lui Dostoievski, poate fi astăzi dezvoltată, îmbogățită și precizată. A făcut acest lucru și Valeriu Cristea în noile sale lucrări, trecînd de la abordarea operei cu accentul pe *personajul* dostoievskian (un singur personaj în ipostaze diferite) la *perscnajele* scriitorului — fiecare cu anumite dominante. Astfel, se întîmplă ca unii să fie fundamental buni, alții — răi. Descoperirea varietății și bogăției caracterologice ale operei credem că este un factor revelator pentru stadiul actual al exegezelor dostoievskiene.

Ambiguitatea extremelor apare în arta lui Dostoievski ca un însemn al lumii complexe și contradictorii, ca un însemn al haosului. În această lume, răul poate să apară în haina binelui și invers. Dar ambiguitatea este și însemnul devenirii, pragul peste care omul păşeşte spre exprimarea opțiunii sale existențiale. Există apoi o ambiguitate datorată impreciziei, caracteristică perceperii umane — ambiguitate născută de relatări, zvonuri etc. Și mai există o falsă ambiguitate produsă de perceperea inadecvată a semnelor, simbolurilor, subtextului și chiar a textului dostoievskian.

Alternanța și ambiguitatea extremelor pot fi înțelese numai pornind de la structuri psihologice antinomice. Rămîne de văzut dacă polaritatea se produce pe linia Binelui și Răului sau mai exact : dacă arena de luptă a acestora se află numai aici, în perimetrul psihologicului.

Luînd ca exemplu romanul *Idiotul*, putem afirma — e drept, la nivelul unor adevăruri foarte abstracte — că structurile psihologice compuse din *dragoste* și *ură*, *generozitate* și *egoism* sau alte ipostaze ale *binelui și răului* constituie baza caracterului nu numai al unui Rogojin, dar și al Nas-

tasiei Filippovna, ba chiar al Aglaiei Epancina sau Ippolit. Apropiindu-ne de text cu intenția analizei, descoperim în mod surprinzător că lupta contrariilor în sufletul omului la nivel psihologic nu se duce între răul pur și binele cristalizat; descoperim că polaritățile sînt compuse la rîndul lor din bine și rău, pozitiv și negativ, fiind, deci, și ele complexe, antinomice.

Personalitatea mai multor eroi se compune din structuri psihologice divergente, iar contradicțiile sau cel puțin contrapunctul arareori lipsesc din viața sufletească a vreunui personaj dostoievskian. În romanul *Idiotul*, de la bun început, cu ocazia prezentării eroilor prin portrete fizice comentate din punct de vedere caracterologic, autorul scoate în evidență complexitatea fiecărui personaj. Vorbind despre trăsăturile exterioare ale lui Rogojin, naratorul fictiv trece repede la impresii vizavi de primul, care pot fi și ale lui Mîșkin, adus de hazard într-un compartiment de clasa a treia din trenul Varșovia—Petersburg. Rogojin era deci „scund, avea părul creț, negru și niște ochi cenușii, mici, dar plini de foc. Nasul îl avea lat și cam turtit, pomeții obrajilor proeminenți, iar pe buzele-i subțiri flutura mereu un zîmbet ironic, sfidător, ba chiar și răutăcios uneori. Numai fruntea, mare și frumos boltită, înnobila întrucîtva partea inferioară foarte dezvoltată a obrazului, atenuînd asimetria unor trăsături dure. Ceea ce părea mai izbitor însă chiar de la cea dintîi privire era paloarea morbidă a feței, care dădea chipului său un aer de istovire, cu toată constituția lui evident robustă. În același timp fața atrăgea atenția și printr-o particularitate imposibil de definit, și care lăsa totuși să se ghicească un temperament frămîntat de clocotul unor pasiuni mistuitoare, ceea ce nu se potrivea deloc nici cu zîmbetul acela arogant și nici cu privirea-i aspră și plină de orgoliu" [4].

Polaritatea ascunsă aici sub zîmbetul *uneori sfidător-răutăcios* (deci, alteori —nu), în trăsături *frumoase* compensînd *duritatea, urîtul*, în expresia feței *morbidă-robustă* în același timp, abia la sfîrșit iese la iveală în opoziția deschisă: *pasiune* mistuitoare — *orgoliu*. Dar este aceasta opoziția între bine și rău? Așa s-ar părea, după cîteva pagini însă, generalul Epancin descoperă în Rogojin opoziția dintre un *milion* și o *pasiune brutală*, iar prințul Mîșkin observă că tovarășul

său de drum i-a „făcut impresia unui om cuprins de o mare pasiune, ba aș zice chiar de o pasiune bolnăvicioasă. De altfel, el însuși are încă aerul unui om suferind". De la prima trăsătură pozitivă („pasiunea mistuitoare" opusă orgoliului), cîntarul se înclină acum spre negativ (pasiune „brutală", „bolnăvicioasă").

Nici orgoliul nu se lasă însă definit axiologic printr-un singur semn, negativ sau pozitiv. De altfel, orgoliul intră în compoziția personajelor, care urmează să se autoaprecieze și să primească o apreciere obiectivă diferită ca valoare umană. Orgoliul face parte din structura sufletească a unor personaje ca Nastasia Filippovna, Aglaia Epancina, Ganea Ivolghin, Ippolit, Burdovski[5]. Examinînd portretul eroinei, Mîșkin califică fața ei ca fiind „extraordinară" și adaugă apoi adresîndu-se lui Ganea: „E plină de voioșie și totuși se vede că a suferit mult, nu-i așa? O trădează ochii și, uite, pometii aceștia delicat conturați, aceste două punctulețe de sub ochi, la curmătura obrajilor. E mîndră, foarte mîndră; dar n-aș ști să-ți spun dacă e bună sau rea la suflet. Ah, ce mult aș vrea să fie bună! Atunci totul ar fi salvat!" Aici transpare și metapoetica scriitorului: motivul psihologic nu este inițial purtătorul valorilor estetice, el slujind ca material de construcție la clădirea edificiilor, formelor, structurilor superioare care au menirea să declanșeze o viziune originală asupra lumii.

Polaritățile dinamice ale vieții sufletești apar și reapar pe tot parcursul desfășurării acțiunii. Privind din nou portretul Nastasiei Filippovna, Mîșkin descifrează și mai clar contradicțiile personalității ei: „Chipul acesta, de o frumusețe rară, tăinuia în el ceva ce i se păru acum și mai tulburător. Un orgoliu nemăsurat și un dispreț vecin cu ura părea să exprime această față, și în același timp cîtă bunătate, încredere și sinceritate! Contrastul acesta izbitor și neașteptat trezea un dureros sentiment de compasiune. Frumusețea orbitoare a tinerei femei devenea aproape insuportabilă pe fața aceea palidă cu obrajii ușor supți și ochii arzători. Bizară frumusețe!"

Opoziția *dragoste-ură* apare la Ganea Ivolghin, inițial „îndrăgostit nebunește" de Nastasia Filippovna, ca reacție la ideea căsătoriei pentru bani. Potrivit zvonurilor: Ganea „e

stăpînit de un orgoliu fără margini, ar fi prins față de ea o pornire de ură asemenea unei obsesii de coșmar. În sufletul lui s-ar fi îmbinat într-un amestec straniu pasiunea și ura, și cu toate că după amarnice ezitări consimțise în cele din urmă să se însoare cu această „femeie ticăloasă", în sinea lui jurase să se răzbune crunt și «să-i vie de hac» mai tîrziu...".

Caracterul lui Ippolit se bazează pe contradicția dintre *ură* (negarea vieții) și *dragoste* pentru viață. Aglaia Epancina este dominată, pe de o parte, de *dragoste* și *atracție pentru ideal*, iar pe de altă parte, de *orgoliu* și *ură*. Dar aici, involuntar, am menționat și niște structuri psihologice cu semnificații estetice mai concrete.

De polaritatea structurilor sufletești se leagă însă și anumite semnificații generale cărora va trebui să le acordăm prioritate în ordinea observațiilor noastre. Este vorba de ambiguitatea amintită în perspectiva altor conexiuni, de locul ei pe treptele viziunii lumii, de substratul ei filozofic. Binele se transformă în rău, răul în bine. „Extremele se atrag" — spune un dicton plin de dialectică și de profundă înțelepciune. Dostoievski deseori se referă la această legitate a existenței, exprimată nu o dată de eroii romanelor sale.

Iată un fragment de dialog extras din convorbirea lui Mîșkin și Rogojin. Primul declară : „Eu n-am să-ți stau în cale", referindu-se la hotărîrea Nastasiei Filippovna, iar apoi adaugă :

„— Crezi că te mint ? întrebă prințul.

— Ba eu te cred, dar nu mă dumiresc deloc. Mi se pare că mila ta e mai pîrdalnică decît dragostea mea !

Fața i se aprinse de o pornire răutăcioasă care se cerea descărcată.

— Într-adevăr, e cam greu să înțeleagă omul unde sfîrșește la tine dragostea și unde începe ura, zise prințul surîzînd. Iar de va trece dragostea, va fi jalea și mai mare. Asta s-o știi de la mine, dragă Parfion ! Și tare mă tem că...

— Că împlînt cuțitul în ea ?

Prințul tresări înfiorat.

— O vei urî groaznic pentru toată dragostea ta de astăzi, pentru toate chinurile pe care le înduri acum. Mai mult ca orice mă surprinde însă că ea consimte totuși să se mărite cu tine".

S-ar putea deduce de aici că extremele — mila sau ura, dragostea sau răutatea — pot distruge în egală măsură. Parcă nu există nimic altceva decît răsturnările spectaculoase de pasiuni care prin ele însele macină totul.

Ajuns la „convingeri superioare", la ideea respingerii vieţii, Ippolit se consideră antipodul lui Rogojin. Descriind vizita făcută acestuia din urmă, el, condamnat la moarte din cauza bolii, remarcă : „Contrastul între noi era atît de mare, încît nu putea să nu fie evident, mai ales pentru mine. Eu eram un om care-şi făcuse socoteala zilelor ce-i mai rămîneau de trăit ; el, dimpotrivă, pornit să-şi trăiască din plin viaţa, să folosească orice clipă prezentă, nu-şi făcea nici un fel de socoteli cu date şi cifre pentru cine ştie ce concluzii «supreme», în afară doar de... ceea ce... devenise la el o adevărată obsesie [...]. I-am dat de a înţelege, la plecare, că în pofida deosebirii enorme dintre noi şi a firilor noastre cu totul opuse — *les extrêmités se touchent* (i-am explicat ce înseamnă în ruseşte), aşa încît nu este deloc exclus ca şi el să nu fie chiar aşa de departe, pe cît se pare, de a ajunge la o «supremă convingere» în sensul aceleia la care am ajuns eu". Iată şi impresia lăsată de casa lui Rogojin : „Interiorul acestei case mă izbi : semăna cu un cimitir ; dar se pare că este pe placul lui ; explicabil de altfel : duce o viaţă prea plină, clocotitoare, ca să mai simtă nevoia unei ambianţe mai reconfortante acasă".

Trăieşte oare Rogojin o viaţă adevărată, o viaţă clocotitoare opusă morţii ? Sau ambii eroi se găsesc la un singur pol al extremităţilor, pentru că s-au îndepărtat de celălalt ? Sînt întrebări la care un răspuns autentic dostoievskian nu vom găsi decît în desfăşurarea ulterioară a evenimentelor romaneşti.

În scrisorile sale către Aglaia Epancina, Nastasia Filippovna se consideră antipodul ei şi în acelaşi timp ea îi destăinuie groaza pe care o simte din cauza lui Rogojin : „În fiece zi îmi citesc sentinţa în cei doi ochi înspăimîntători care mă pîndesc fără încetare, chiar dacă nu-i văd în preajma mea. Acum, ochii aceştia *tac* (ei tac întruna), dar eu cunosc taina lor. Casa omului acestuia e sumbră, apăsătoare şi ascunde o taină. Sînt sigură că are undeva, într-un sertar, un brici cu lama înfăşurată în mătase, ca şi ucigaşul acela din Moscova

[...]. El nu-mi spune nimic, dar știu că mă iubește pînă într-atît, încît este exclus să nu fi început să mă urască". „Dragostea puternică" este identică cu ura — spune parcă în acest moment scriitorul — trebuie să cunoaștem dialectica vieții și abisurile sufletului. Atît, — deocamdată ; alte lucruri vom afla din corelarea motivelor, corelare determinată de destinele individuale.

În universul romanesc dostoievskian întîlnim și contradicții de altă natură care produc o ambiguitate vecină cu duplicitatea sau eroarea. Într-o astfel de ipostază apare tabloul societății aristocratice în capitolele VI—VIII ale *Părții a patra*. În ansamblul romanului, reprezentanții aristocrației ruse apar conform realităților istorice într-o lumină critică fără echivoc. Această atitudine a autorului este exprimată în consecință — la nivelul naratorului fictiv — și în descrierea recepției din casa Epancinilor. Această apreciere este contrazisă însă de discursul ditirambic închinat „elitei" de Mîșkin, aristocrat și el prin origine. Mîșkin fiind eroul pozitiv al romanului, critica de obicei ia ca bun textul cuvîntării lui, atribuind conținutul lui scriitorului care se face vinovat de apologia retrogradă a aristocrației. De aici provin considerațiile după care Mîșkin ar trece de partea acestei pături sociale falimentare, că romancierul ar reabilita pe unii dintre aristocrați, ca de exemplu pe Radomski.

Situația se prezintă însă mai complex. Faimosul ditiramb rostit de Mîșkin în stare de supremă tensiune, aproape de delir, în preajma crizei epileptice, este în bună parte infirmat. Acest lucru se face și înainte, și în cursul desfășurării seratei, la nivelul povestitorului, care menționează printre altele : „Cu toată înfățișarea lor impozantă, majoritatea musafirilor erau oameni destul de gălbenoși ; de altfel, în îngîmfarea lor, nu-și dădeau seama nici ei cît de iluzorii și superficiale erau cele mai multe din calitățile lor, pentru care, de fapt, nu prea aveau cine știe ce merit, deoarece toată poleiala aceasta o moșteniseră automat din tată în fiu. *Farmecul primei impresii era atît de puternic, încît prințul nici nu bănui măcar substratul cel adevărat*" (s.n.).

În alt loc, naratorul observă despre prințul X că „strălucește asemenea unui luceafăr în salonul Epancinilor" unde „trebuia" să-și demonstreze superioritatea și „trebuia" să epa-

teze societatea povestind niște snoave, iar „Lev Nikolaevici trebuia să admită că nu mai auzise ceva asemănător, într-atît apăreau de spirituale, vesele și de o naivitate aproape înduioșătoare în gura unui Don Juan ca prințul X. Și dacă ar fi știut eroul nostru cît era de veche și răsuflată povestea pe care o ascultase cu atîta încîntare !".

Dar nu este vorba aici oare numai de perceperea superficială a naratorului fictiv ? Nu, eroul este cel care rămîne la suprafață, fiindcă nici Mîșkin nu este un simplu purtător de idei al scriitorului. În ansamblu, și cuvîntul lui este supus procedurii de atestare-infirmare, iar pentru aprecierea aristocrației edificatoare devine desfășurarea evenimentelor finale, asupra cărora ne vom opri mai jos [6].

Semnificația ideatică a motivelor pur psihologice poate fi nulă sau minimă, foarte îndepărtată. Ele au însă, în afara rolului de material constructiv, și o funcție cognitivă. Datorită lor, Dostoievski face un pas important în cunoașterea omului. Mișcările sufletești contrastante, un gest neașteptat aruncă deseori o rază de lumină puternică asupra tainelor vieții. Nastasia Filippovna face o vizită familiei Ivolghin, demonstrînd — în urma provocării — un dispreț nelimitat pentru spiritul meschin al acesteia și, deodată... sărută mîna mamei pretendentului său interesat. Acest gest sugerează orizonturi nebănuite ale sufletului ei.

De motivele și structurile psihologice sînt legate mai multe procedee artistice. Într-un studiu mai vechi intitulat *Compoziția tematică a romanului „Idiotul"*, Alexandr Skaftîmov vorbește despre faptul că „fiecare personaj al romanului dostoievskian apare în două ipostaze : 1. în percepția cotidiană a oamenilor obișnuiți, și 2. în lumina cunoștinței individuale ascunse, provenind parcă din rădăcinile sufletului, pe care autorul o identifică și o presupune în fiecare om" [7].

Dostoievski oferă cititorului în mod constant posibilitatea unei duble perceperi a evenimentelor, caracterelor, a mobilului acțiunii eroilor. Primul plan este reprezentat de nivelul impresiilor superficiale ale unor personaje, avînd competențe limitate sau fiind chiar incompetente ; al doilea plan, cel profund, relevă adevărata stare a lucrurilor. Unii dintre eroi, de exemplu protagonistul, manifestă interes deosebit pentru cunoașterea universului spiritual al oamenilor. Prin figura lui

Mîșkin și prin titlul romanului, autorul dezvăluie propria sa teorie gnoseologică. Cuvîntul *idiot* este folosit de autor și în sensul : tip literar medieval — om lipsit de cultură livrescă raționalistă, dar capabil să pătrundă în esența lucrurilor, prin înțelepciunea sa aparent naivă. În Elveția, Mîșkin se simțea fericit printre copii, iar aceștia îl iubeau cu adevărat. Doctorul, profesorul său, credea că el aplică față de copii niște metode pedagogice speciale : „Schneider îmi vorbi mult și mă judecă aspru pentru «sistemul» meu dăunător în comportarea mea față de copii. Ca și cum aș fi avut vreun sistem !" Doctorul îl considera cu desăvîrșire copil (Mîșkin rîde cu poftă : „pentru că n-avea dreptate... am eu aerul unui băiețaș, chiar așa, zău ?").

Teoria dostoievskiană a cunoașterii, punînd accentul pe intuiție — latura specific-artistică a perceperii și aprecierii lumii — se materializează în roman în mod strălucit. Presimțirea, visul, atitudinea instinctivă, pătrunderea îndărătul aparențelor sînt formele principale prin care se realizează perceperea ideatic-afectivă și valorificarea sub un unghi estetic. Respingînd raționalismul excesiv, Dostoievski nu contrapune în general intuiția rațiunii și, subliniind forța superioară a acestei pătrunderi în miezul lucrurilor, el numește undeva această cunoaștere „neștiințifică", exprimarea „puterii inimii și a minții".

Pasiunea pentru o asemenea cunoaștere a lumii se degajă și în cuvintele Aglaiei, referitoare la boala lui Mîșkin, pe care ea este gata să-l ierte, dacă unii din jurul lor ar fi avut dreptate că el e uneori „bolnav de minte", căci „în schimb, inteligența principală este mult mai dezvoltată la dumneata decît la oricare altul, e de factură net superioară și la un grad la care ceilalți nici n-ar putea să viseze ; pentru că, de fapt, există două inteligențe, una fundamentală și una nefundamentală...".

De altfel, cuvîntul *idiot*, de origine greacă (=persoană particulară, individ) a căpătat în limba rusă sensul de „debil mintal, sărac cu duhul, neghiob". Titlul romanului se încarcă însă în cursul desfășurării acțiunii cu multiple sensuri, transformîndu-se într-un motiv cu o serie de ipostaze sau, mai precis, în ipostazele unor motive de bază ale operei. Cuvîntul înseamnă *om din altă lume, străin de realitățile și interesele*

meschine, curat și inocent ca și copiii, iar, pe de altă parte, *bolnav mintal, nebun* etc. Pronunțînd cuvîntul *idiot* și atribuindu-i un anume sens, personajele romanului se autocaracterizează, judecîndu-l pe Mîșkin, își formulează propriul verdict [8].

Contrastul dintre perceperea obișnuită, superficială, și adevăr apare și aici în dezvăluirea sensului care îl acordă autorul titlului. Mîșkin, fără să fie prea mult deranjat de faptul că este considerat de adulți copil, se simte lezat cînd e privit ca idiot, în sensul obișnuit al cuvîntului. El remarcă : „Toți mă iau, nu știu de ce, drept un idiot ; e adevărat că am fost într-o vreme foarte bolnav, ajunsesem într-o stare atît de gravă, încît *păream* cu adevărat un idiot. Dar ce fel de idiot e acela care își dă prea bine seama că lumea îl consideră idiot ? Intru într-o casă, să zicem, și mă gîndesc : «Oamenii aceștia mă iau drept idiot, și de fapt eu sînt întreg la minte, iar ei nu-și dau seama de asta»".

Dubla percepere ca procedeu de caracterizare psihologică se folosește pe scară largă datorită evocării zvonurilor răspîndite în oraș despre evenimentele romanești. „Lunga introducere" la *Partea a doua* a romanului este compusă aproape în întregime în această cheie. Zvonurile servite cititorului sînt discreditate la început chiar prin vocea naratorului intermediar : „Zvonuri răzlețe, ce-i drept, mai ajungeau din cînd în cînd la urechile lor (cei care se interesau de Mîșkin plecat de șase luni la Moscova — n.n.), dar și acestea în bună parte erau extrem de bizare și aproape întotdeauna atît de contradictorii, încît se băteau adesea cap în cap". Altă dată conținutul zvonurilor se respinge auctorial pe baza faptelor cunoscute deja de cititor. În acel moment se instalase confuzia, negura uitării : „Se vorbea, ce-i drept, de o nevolnică odraslă de prinț scăpătat, un tînăr neisprăvit, aproape cretin (nimeni nu putea să-i precizeze numele), care, moștenind deodată o avere uriașă, se însurase cu o renumită dansatoare de can-can de la *«Château des Fleurs»*". Cititorul sesizează, desigur, denaturarea adevărului din cauza superficialității și banalității care adesea își pun amprenta asupra știrilor, transformîndu-le în zvonuri.

În discursul romanesc apar însă curînd, în dosul zvonurilor, fapte noi, incontestabile, care generează zvonuri noi și

abia după aceea se trece la confruntarea acestora cu adevărul desfășurărilor epice.

Procedeul apare și în alte relatări, deseori aproape programatic. Astfel, în scrisoarea către Aglaia Epancina, Nastasia Filippovna se destăinuie în legătură cu ideea că o astfel de frumusețe cum este frumusețea ei ar putea să răstoarne lumea : „Dar eu am renunțat la lume și-ți vine să zîmbești sau, în cel mai bun caz, găsești ciudat că scriu aceste vorbe eu, cea pe care ai văzut-o împopoțonată cu dantele și diamante într-o societate de bețivi și de ticăloși ! Dar nu lua în seamă aparențele, pentru că eu aproape nu exist, și sînt conștientă de acest lucru. Dumnezeu știe ce trăiește în mine în locul meu". Acest procedeu deschide larg porțile introspecției psihologice.

Motivul psihologic, ca de altfel și cel obiectual sau tematic, poate deveni *motiv literar* printr-o structurare originală și prin încărcare cu sensuri ideatico-estetice noi. Motivul obiectual (tema banului, de exemplu) devine la Dostoievski numai în *Idiotul* baza cîtorva motive literare. Folosirea banilor pentru afirmare este în ochii generalului Epancin un lucru obișnuit, el nu are o sensibilitate morală autentică, ceea ce îi permite, în cadrul relațiilor „obișnuite", desfășurarea activității de afacerist fără prea multe scrupule ; în interiorul său el nici nu se jenează de adulter, iar o profundă nedreptate sau crimă poate fi compensată, în conștiința sa, de un act filantropic. Acest motiv literar al acceptării banilor (și a relațiilor) ca mijloc de afirmare în mediul aristocratic-burghez rusesc este în esență foarte apropiat de cele din romanele balzaciene și a devenit oarecum tradițional. Inițial, Ganea Ivolghin, are aceeași atitudine față de bani ca și Epancin, „banul aduce talent", spune el, dar ciocnirea cu Nastasia Filippovna scoate în evidență orgoliul său incomensurabil, ceea ce îl duce în pragul recunoașterii vinei tragice de a participa la actul de vînzare-cumpărare a valorilor umane, ca apoi să se situeze definitiv pe traiectoria unui destin banal — a afirmării „legale" a personalității prin avere.

Bunătatea lui Mîșkin reduce rolul banilor la funcția pe care ar trebui s-o aibă într-o societate umanizată : echivalentul valorilor materiale subordonate celor spirituale. În cazul Nastasiei Filippovna, motivul obiectual al banilor se trans-

formă în motiv literar al respingerii banilor ca echivalent al valorilor umane, iar tema sinuciderii — în protest.

Motivul psihologic exprimă uneori de la bun început un concept, un complex afectiv bine determinat din punct de vedere axiologic și în acest caz poate fi identic cu motivul literar. De exemplu, iertarea altora ca modalitate de purificare aflată în centrul relațiilor lui Mîșkin cu prietenii săi — copiii și Marie, sedusă, abandonată și „recuperată" prin compasiunea și dragostea oamenilor. Motivul sentimentului vinovăției fără vină — epilepsia lui Mîșkin, „căderea", relația sexuală a inocentei Nastasia Filippovna cu afemeiatul și cinicul Toțki, tutorele și educatorul său — este în același timp atît motiv psihologic, cît și motiv literar.

Toate motivele literare arătate pînă acum, precum și altele, întîlnite în romanul *Idiotul*, dar care nu au fost amintite, sînt secundare, subordonate celor două motive literare centrale, strîns legate între ele. Primul este întruchipat în figura lui Mîșkin: comportamentul uman ideal, pozitiv-sublim manifestat în fapte, în relațiile concrete cu oamenii. Al doilea este legat în primul rînd de figura Nastasiei Filippovna: batjocorirea, călcarea în picioare a frumuseții și a demnității umane.

Ambele motive se constituie, treptat, din motive locale, obiectuale, psihologice, tematice, stilistice și din motive literare secundare. Astfel, motivul omului sublim în realitate, în faptele sale, se compune din bunătatea, dragostea și capacitatea lui Mîșkin de a ierta, culminînd cu sentimentul fericirii izvorît din bucuria acceptării vieții.

Interesant lucru: motivul iertării este implicat la început și în destinul Nastasiei Filippovna, în motivul înjosirii frumuseții și demnității umane, care apare, la un anumit nivel, în forma sa completă — chiar în prima zi a acțiunii romanești — în prima parte a romanului (e drept, o parte aproape egală în dimensiuni cu un roman de Turgheniev). Este vorba de căsătoria aproape sigură a Nastasiei Filippovna cu Ganea Ivolghin. Timp de cinci ani, trăind cu sufletul rănit, în castitate, Nastasia Filippovna nu a putut ierta pe Toțki. Pînă la urmă însă „i se schimbase de mult felul de a privi unele lucruri și, dacă inima ei nu se schimbase în privința aceasta, ea a trebuit totuși să înțeleagă și să le accepte, resemnîndu-se

în fața faptelor împlinite [...] De altfel, nici nu s-ar mărita cu Gavrila Ardalionovici înainte de a se fi convins că atît el, cît și toți ai lui nu mai păstrează nici o rezervă în privința ei. La urma urmei, să se știe o dată pentru totdeauna că ea nu se considera deloc vinovată și ar fi mai bine ca Gavrila Ardalionovici să afle în ce condiții a stat ea în acești ani la Petersburg, care au fost adevăratele raporturi între ea și Afanasi Ivanovici Toțki în tot timpul acesta și ce avere a putut să-și agonisească. Și, bine să știe că o primește nu ca un preț al dezonoarei suferite, pentru că ea n-avea nici o vină, ci numai cu titlul de despăgubire pentru viața ei distrusă".

Într-un roman realist tradițional, din secolul trecut, o asemenea rezolvare a conflictului ar fi putut epuiza motivul literar. Dostoievski se distanțează însă de resemnare, la el problemele existențiale apar într-o formă mai acută. Împăcarea cu propria conștiință pătată, posibilă pentru un Epancin sau Toțki, este respinsă de romancier. Distanțarea se face și prin respingerea unor modele literare cu nuanțe sentimentalist epigonice, cum este *Dama cu camelii*, sau prin apropierea de alte modele — *Madam Bovary* de Flaubert, cartea citită de Nastasia Filippovna — în privința visului de fericire și a intențiilor de sinucidere ale eroinei.

Această primă variantă a rezolvării stării conflictuale se dovedește a nu fi decît o platformă de lansare pentru desfășurarea motivelor centrale literare la un grad superior de intensitate. Un punct de reper pentru reizbucnirea pasiunilor cu o putere sporită găsim deja în cuvintele citate: „inima ei nu se schimbase", nu se schimbaseră decît sentimentele ei intime, afectivitatea și atitudinea morală, care sînt, după Dostoievski, definitorii pentru personalitatea umană. Redeclanșarea motivului batjocoririi frumuseții și demnității se produce însă din cauza creării unei noi situații. Vizitînd prezumtiv viitoarea familie, Nastasia Filippovna se lovește din nou de călcarea în picioare a demnității sale. Jignirile care i se aduc sînt cît se poate de brutale și publice. Sora lui Ganea Ivolghin exclamă în prezența ei: „Oare nu se găsește nimeni care s-o scoată de aici pe dezmățata asta?". Înainte de „deznodămînt", la serată, această frază va fi rememorată, ca de altfel, și propunerea de cumpărare a lui Rogo-

jin : „Mai adineauri zbierase ca un smintit că-mi aduce seara o sută de mii de ruble şi-l tot aşteptam să apară. Venise dumnealui să mă cumpere şi se tîrguiau ca la mezat ; începu cu optsprezece mii de ruble, urcă apoi dintr-o dată la patruzeci de mii şi la urmă iată şi suta de mii întreagă. Orice s-ar zice, s-a ţinut de cuvînt ! Dar priviţi-l, ce palid e !...".

Ceea ce erau gata să facă „în mod onorabil" şi pofticiosul Toţki, şi ambiţiosul Ganea Ivolghin, face nedeghizat Rogojin, posedat de o patimă oarbă. Toţi vor să oblăduiască frumuseţea, femeia, pentru bani, pîngărind astfel omul. Prin motivul banului ca mijloc de dominaţie se dezvăluie ideea anihilării, a distrugerii personalităţii umane.

Şi aici apare celălalt motiv central. Mîşkin, ca să salveze frumuseţea şi demnitatea pîngărite, din bunătate şi compasiune nemărginită, o cere în căsătorie pe Nastasia Filippovna : „Te iau curată şi cinstită, Nastasia Filippovna, şi nu din mîinile lui Rogojin. [...] Socot că dumneata îmi vei face onoarea şi nu eu dumitale. Eu... nu sînt nimic, pe cînd dumneata ai cunoscut suferinţa şi ai ieşit neîntinată dintr-un asemenea infern. Asta înseamnă mult. N-ai de ce să te simţi dezonorată şi să pleci cu Rogojin. Eşti prea întărîtată acum... Ai înapoiat şaptezeci de mii de ruble domnului Toţki şi spui că pleci şi-i laşi totul. Care de aici ar fi în stare să facă la fel ! Eu... Nastasia Filippovna... te iubesc".

Încercarea de salvare, de restituire a onoarei nu are, se pare, deocamdată, şanse de a izbuti pentru că eroina se consideră vinovată. Mîşkin spune : „Ai o fire mîndră, Nastasia Filippovna, dar poate că eşti atît de nefericită, încît te crezi vinovată cu adevărat". Acest motiv este reluat insistent de eroină care se consideră „femeie pierdută", „tîrfă", cu toate că o asemenea calificare contrazice autoaprecierea intimă, fiind însă confirmată de toţi care vor s-o cumpere. Ea nu vrea să se mărite cu prinţul ca să nu-l facă nefericit.

Ca urmare a acestor colizii tragice apare motivul sinuciderii — al răzbunării. Iniţial, el se naşte în formula „a se arunca în lac", apărută mai demult, imediat după ce Nastasia Filippovna a ieşit din hipnotica „uimire" produsă de „căderea" ei inconştientă şi a înţeles semnificaţia relaţiilor sale cu Toţki. O altă ipostază a acestui motiv este plecarea ei cu

Rogojin. De fapt, în roman intră în funcțiune un întreg sistem de identificare a acestor două motive. Chiar Nastasia Filippovna le descoperă prima, cînd se referă la atitudinea lui Toțki din perioada anterioară : „În fiecare an își petrecea două luni la țară, pe urmă pleca, lăsîndu-mă pîngărită, înjosită, batjocorită, încît de o mie de ori am vrut să-mi fac seama, să mă arunc în lac, dar am fost laşă, n-am avut destulă tărie să mă hotărăsc ; acum însă... Rogojin, ești gata ?".

Hotărîrea este luată în pofida avertismentului dat de Mîșkin care i se adresează : „Adineauri voiai să pornești pe drumul pierzaniei, fără putință de întoarcere, și niciodată nu ți-ai fi iertat acest lucru, deși nu ai nici o vină".

Plecarea Nastasiei Filippovna cu Rogojin este echivalentă cu sinuciderea și datorită comparației cu *harakiri*. Acest motiv proiectează atît motivația internă cît și semnificația faptei săvîrșite de eroină : „Știi, Afanasi Ivanovici [Toțki], cam așa se pare că se întîmplă la japonezi, observă Ivan Petrovici Ptițin. Se zice că la ei cel ofensat se duce la ofensatorul său și-i spune : «M-ai ofensat, de aceea îmi spintec pîntecul sub ochii tăi», și într-adevăr își spintecă pîntecul de față cu celălalt, simțind, probabil, o satisfacție extraordinară ca de pe urma unei adevărate răzbunări. Ciudate firi și caractere mai există pe lumea asta, Afanasi Ivanovici !". Cu toate acestea Toțki nu-și recunoaște vina, dimpotrivă, cu un aer de superioritate vorbește despre strădaniile sale zadarnice, despre „un diamant neșlefuit" etc.

Sfîrșitul primei părți a romanului marchează constituirea motivelor centrale în substanța lor cea mai intimă, specifică dostoievskiană. Împlinirea lor însă abia începe. În finalul *Părții întîi* totul rămîne deschis. Gestul nobil al lui Mîșkin creează o nouă situație, deschide perspectiva salvării, a repunerii în drepturi a omului jignit și discreditat. Nu știm încă dacă „gîndul sinuciderii" Nastasiei Filippovna se va transforma într-adevăr în fapt. Pasiunea lui Rogojin s-ar putea să se umanizeze („Oare sufletul lui Rogojin nu rîvnește spre lumină ?" — se întreabă în gînd prințul), căci, după lecția dată de Nastasia Filippovna în ceea ce privește esența umană a ofertelor de cumpărare și gestul lui Mîșkin, el se decide în favoarea căsătoriei.

Părțile II și III reiau firul acțiunii după șase luni de relativă acalmie și intense acumulări ; se consolidează situații noi, relațiile dintre eroi se cristalizează sau mai bine zis se întăresc în contradicțiile fundamentale, ireconciliabile. Potențarea motivelor cunoscute și a celor noi se realizează într-un cerc mai larg, tensiunea crește din surse parcă inepuizabile.

Seva motivelor literare centrale se trage din confluența motivelor obiectuale, psihologice, ideatice și literare secundare. Se poate spune că romanul este construit pe convergența acestor motive. Linia lor poate fi urmărită pe fundalul desfășurărilor epice, al ambianței sociale, al implicării problemelor ideologice etc.

Noua situație existențială a eroilor se prefigurează datorită dragostei prințului Mîșkin pentru Aglaia Epancina. La nivelul superficial al perceperii, Mîșkin apare ca iubind două femei sau ca avînd legături amoroase cu Nastasia Filippovna și, în pofida lor, intenționînd să se căsătorească cu Aglaia Epancina. Aceasta ar fi o situație obișnuită pentru mediul aristocratic sau cel de mijloc, burghez, prin urmare nu este de mirare că părerea marii majorități (cercul de familie a generalului Epancin, anturajul lui Lebedev și Ippolit etc.) se formează în acest sens. Aceleași „păreri obișnuite" acceptă ulterior căsătoria lui Mîșkin cu Nastasia Filippovna ca ceva „normal", chiar dacă scandalos, reprobat convențional de aristocrați.

La nivelul cunoașterii de adîncime a faptelor, situația se prezintă însă cu totul altfel. Mîșkin o iubește pe Aglaia cu dragostea unui bărbat adevărat. El îi declară acest lucru cu toată sinceritatea. La întrebarea pusă de Aglaia privitoare la iubirea lui pentru Nastasia Filippovna Mîșkin răspunde : „Nu, n-o iubesc. O, dacă ai ști cu cîtă groază îmi aduc aminte de timpul pe care l-am petrecut în preajma ei !". El nu are pentru ea decît un sentiment de milă și înclină să renunțe la ideea jertfirii sale, fiindcă, explică el, Nastasia Filippovna, „în orgoliul ei, nu mi-ar ierta niciodată o asemenea dragoste și ne-am pierde amîndoi ! Nu-i deloc normal, dar aici totul e normal. Spui că mă iubește, dar ce fel de iubire e asta ? Se poate vorbi de iubire după tot ce a trebuit să îndur ? Nu, aici e cu totul altceva, și nu iubire !" Mai tîrziu sentimentul

eroului este exprimat în toată frumusețea declarației de dragoste : „Te iubesc, Aglaia Ivanovna, te iubesc mult ; numai pe dumneata te iubesc și... te rog, nu glumi cu asta ; te iubesc nespus".

Dragostea lui Mîșkin pentru Aglaia este confirmată prin motivul fericirii, a cărei expresie apare pe fața lui după ce află că și el este iubit. Cei din jurul lui observă acest lucru și apreciază importanța evenimentului, vrînd să-l sărbătorească cu șampanie etc. În consecință se limpezește și atitudinea eroului față de Nastasia Filippovna, care, considerînd că „e ființa cea mai decăzută, cea mai vicioasă din lume", nu vrea să accepte mila, nu vrea ca „cineva s-o ridice pînă la el". Motivul ideatic-moral este reluat din *Însemnările din subterană* și respins în replica lui Mîșkin adresată Aglaiei, cu funcția contrastivă a unui alt motiv, de data aceasta un motiv biblic : „O, să n-o condamni, nu te grăbi să arunci cu piatra în ea. E prea chinuită de propria-i conștiință, conștiința dezonoarei sale nemeritate !" Eroul se împarte aici nu între două iubiri, ci între iubire și compasiune, mergînd pînă la jertfirea de sine.

Pînă la finalizarea lor, motivele variază, se schimbă, se modifică. Repetiția constituie stihia motivelor, ele respiră ca și marea, prin revenirea ritmică a valurilor. O nouă cristalizare a principalelor motive o găsim în dialogul lui Mîșkin cu Aglaia Epancina și în scrisorile adresate Aglaiei de Nastasia Filippovna.

Bunătatea și omenia lui Mîșkin le fac pe amîndouă eroinele să vadă în el perfecțiunea, idealul. Aglaia Epancina îl compară cu toată societatea din casa lor : „Aici nici unul nu face cît degetul cel mic al dumitale, nici unul n-are mintea și nici inima dumitale ! Ești mai cinstit decît toți ceilalți, mai nobil decît toți, mai bun decît toți, mai inteligent decît toți. Nici unul de aici nu este vrednic să-ți ridice măcar batista pe care ai scăpat-o adineauri... Pentru ce te umilești și te pui mai prejos decît ei ? Pentru ce ai strivit totul în dumneata, pentru ce n-ai pic de mîndrie ?" Funcția asociațiilor literare, Don Quijote, sărmanul cavaler al lui Pușkin, a fost invocată tot în acest scop, de a califica pe Mîșkin ca erou, în sensul sublim al cuvîntului.

Pentru Nastasia Filippovna, chiar și Aglaia devine întruchiparea perfecțiunii : „N-am ajuns să te consider o perfecțiune pe calea rațiunii, ci pur și simplu aceasta este credința mea. Dar am și un păcat față de dumneata : te iubesc. Nu-ți este îngăduit să iubești perfecțiunea, trebuie numai s-o recunoști ca atare și s-o admiri, nu-i așa ? [...] Numai dumneata singură poți iubi fără egoism, numai dumneata poți, iubind, să treci peste propriul «eu» și să te dăruiești numai aceluia pe care-l iubești. Ah, cît de cumplit ar fi pentru mine să știu că din pricina mea ai simțit rușine sau mînie ! Ar însemna decăderea și deci pieirea dumitale : deodată te-ai așeza pe aceeași treaptă cu mine. [...] Dumneata ești inocența întruchipată și tocmai această inocență este însăși perfecțiunea dumitale".

La sfîrșitul *Părții a treia,* de unde am citat, situația este dominată de perspectiva unei posibile armonii, a plasării destinului, cel puțin pentru unii, pe orbita fericirii. Amenințările apar și aici, cititorul poate remarca în fundal motivul *egoism-orgoliu-umilire* care nu lipsește nici din imediata vecinătate a idealului. Într-adevăr, o răsturnare va urma, dar înainte de a ne opri asupra ei trebuie să ne referim la contextul motivelor principale.

Amintim dintre motivele adiacente și complementare, în primul rînd, pe acelea care se leagă de figura lui Ippolit : *negarea vieții — libertatea absolută permițînd sinuciderea.* Acest complex de motive atenuează contrastiv ideea *acceptării vieții și a fericirii* propagată de Mîșkin. Respingerea sinuciderii la nivelul auctorial explică și starea sufletească a Nastasiei Filippovna care nu poate să-și pună capăt vieții. Motivul „nu mai există timp", ca semn al inexistenței, al apocalipsului, apare indirect și în relațiile Nastasiei Filippovna cu Rogojin : seri întregi, ei nu au despre ce vorbi, își „omoară timpul", cu jocul de cărți, de exemplu.

Acceptarea de către Mîșkin a vieții și a fericirii nu trebuie înțeleasă, în concepția romancierului, ca acceptare a *statu quo*-ului social. Convergența motivelor legate de ideea protestului este de o evidență clară. Chiar demersul lui Mîșkin, prin partea sa etică, unde își află puterea (și nu în politică, unde apar clar contradicțiile lui), este îndreptat pe linia

schimbării situației în care drepturile personalității nu sînt respectate, iar valorile umane sînt supuse comercializării.

Figura Nastasiei Filippovna implică, prin motivele amintite pînă acum, în primul rînd neacceptarea, protestul împotriva condițiilor ei de viață și împotriva destinului. Chiar frumusețea ei are în acest sens o semnificație specifică. Scriind Aglaiei Epancina despre dorința ei de a o uni cu Mîșkin, Nastasia Filippovna argumentează în felul următor : „În asta găsesc dezlegarea tuturor frămîntărilor vieții mele ; mi-am spus-o mai demult încă... Am auzit că sora dumitale, Adelaida, văzîndu-mi portretul, s-ar fi exprimat că o astfel de frumusețe ar putea să răstoarne lumea. Dar eu am renunțat la lume...". Frumusețea Nastasiei Filippovna acționează însă și fără intenția ei sau chiar în pofida voinței ei, acționează prin faptul că este purtătoarea destinului ei...

Frumoasa Aglaia l-a ales pe Mîșkin, potrivit cuvintelor sale, pentru că vrea să fugă de-acasă : „Nu mai vreau să fiu silită într-una să roșesc. [...] Vreau să fiu curajoasă, să nu-mi fie frică de nimic. Nu vreau să frecventez balurile lor, vreau să fac ceva folositor în viață". Dar putea să reușească, oare, Aglaia ?

Dar ceilalți eroi ?

Partea a patra, ultima, a romanului condensează în al treilea cerc, superior, și mai redus ca dimensiune în comparație cu cel de al doilea (partea centrală) motivele principale, le strînge ca în focarul unei lentile și le aduce în stare incandescentă. Destinul implacabil, nedreptățile strigătoare la cer, dezlănțuirea pasiunilor care au cuprins pe eroi pînă în străfunzimile sufletului, sînt zugrăvite de Dostoievski cu o putere de excepție în toată literatura universală, cu o putere nemaiîntîlnită, poate, de la Sofocle și Eschil și de la acel Shakespeare, în universul căruia „lumea a ieșit din țîțîni".

Începutul sfîrșitului, al tragediei, este declanșat de *orgoliu* și de *lipsa de orgoliu*. Așa e dacă vorbim în termenii mai generali ai psihologiei. Dar așa e și în esență. În scena înfruntării rivalelor — în concepția obișnuită de care s-a lăsat furată și Aglaia — orgoliul și gelozia i-au jucat o festă. S-a dovedit fatală lispa de înțelegere pe plan uman, lipsa de compasiune pentru Nastasia Filippovna care în mod generos

îi dorea binele, ca de altfel și lui Mîșkin. Orgoliul Aglaiei trezește același sentiment în sufletul „rivalei". Cît de tainice și cît de „logice" sînt drumurile pasiunilor ! Atinsă în amorul propriu, produs al sufletului rănit, Nastasia Filippovna trece de la polul generozității la polul celălalt, al egoismului, îl obligă pe Mîșkin să se țină de cuvîntul dat mai demult, în altă situație, și să se căsătorească cu ea, ca după aceea să fugă de la nuntă cu Rogojin. În finalul întîlnirii rivalelor, de față cu cei doi bărbați, la izbucnirea Nastasiei Filippovna, Mîșkin are un moment de ezitare : „Nu vedea în fața lui decît chipul acela disperat, răvășit de pecetea nebuniei și care rămăsese întipărit în inima-i «străpunsă pe vecie», cum se exprimase el odată în fața Aglaiei. Prințul nu mai avu putere să suporte acest supliciu și se întoarse către Aglaia cu privirea plină de dojană și implorare :

— Dar cum e cu putință ? E atît de... nefericită !".

El, de fapt, ținea la Aglaia, dar ea a fugit.

Pe urmă, după cum știm, Rogojin a ucis-o pe Nastasia Filippovna. A ucis-o fizic, căci din punct de vedere moral ea a fost ucisă de Toțki, a cărui faptă a deviat sentimentele ei umane normale.

Dar cine l-a ucis pe Mîșkin, cine a provocat prăbușirea lui sufletească egală cu moartea ? Aici au contribuit toți cei din jurul lui, și a contribuit și vina sa involuntară.

Am pomenit de orgoliul, de gelozia Aglaiei, la care ar trebui adăugată imposibilitatea de a se situa în locul altuia și bunătatea ei limitată, care nu se ridică pînă la generozitate.

La Mîșkin se întîmplă invers, el are prea puțin orgoliu, prea puțină mîndrie, cum observase Aglaia. În bunătatea sa nemărginită, Mîșkin lezează drepturile personalității umane, el vrea să jertfească propriul sentiment de dragoste — lucru, poate, admis de concepții creștine, dar de neadmis în viziunea romancierului. Tocmai aici, cînd Dostoievski respinge *de facto* ascetismul și face apel la valorile umane supreme — viața, frumosul și binele, puritatea sentimentului de dragoste — descoperim substanța perenă a artei sale.

Tragedia lui Mîșkin provine din faptul că n-a fost înțeles, că n-a putut să se facă înțeles. Nu a fost înțeles de membrii familiei Epancin, care nu l-au primit în casa lor pentru clarificarea situației. Cu excepția Aglaiei, căci ea,

poate, l-ar fi înțeles, dacă, cum spune Mîșkin, ar fi știut absolut totul : „Pentru ce nu ne este dat să știm *totul* despre cineva, atunci cînd trebuie știut negreșit, cînd acest cineva e vinovat!". Nu a înțeles cele petrecute nici Radomski, cu mentalitatea sa banală : „Nu, prinţe, n-are să te înțeleagă. Aglaia Ivanovna te-a iubit ca o femeie, ca o ființă omenească și nu ca un... spirit pur". Refuzînd să transmită Aglaiei mesajul lui Mîșkin, Radomski devine participant la vină și reprezentant al mediului obtuz, insensibil, fie el și aristocratic, sau tocmai pentru că era aristocratic. Iată reflecțiile sale în clipa deznodămîntului, reflecții certificînd incompetența sa în situații umane de cea mai mare gravitate ; concluzii amestecînd faptele cu interpretări false : „...Prințul nu-i întreg la minte. Și ce o fi însemnînd în evocarea lui obsesivă acest *chip*, de care se teme și pe care-l iubește atît! În același timp nu este deloc exclus ca fără Aglaia, cum spune el, să moară într-adevăr, încît Aglaia s-ar putea nici să nu afle vreodată ce mult a iubit-o prințul! Ha, ha! Și cum să iubești două femei deodată? În două feluri diferite? Curios... Bietul idiot!".

Lipsa de cunoaștere reciprocă va deveni pentru protagoniști fatală. Astfel, prin ipostazele sale multiple, *motivul cunoașterii* joacă un rol important nu numai în structurarea semanticii estetice, ci și în concepția despre tragic a romancierului : fără pătrunderea profundă a firii umane și a personalității acelora de care este legat, omul nu-și poate îndeplini menirea, nu-și poate găsi fericirea!

Mîșkin așteaptă moartea în vis. De fapt, mai demult, catastrofa finală începuse să-i apară în vise înspăimîntătoare din cauza „acelei femei groaznice", adică a Nastasiei Filippovna, a cărei figură îi provoca teamă. Aici apare motivul principal care a pricinuit prăbușirea lui Mîșkin : *chipul* Nastasiei Filippovna. Acest motiv se încheagă, detașîndu-se din motivul portretului eroinei și din motivul frumuseții pîngărite, prin revenirea permanentă a sentimentului de groază provocat de apariția ei. Prințul se destăinuie cît se poate de clar : „Eu nu pot suporta expresia feței Nastasiei Filippovna [...], i-am privit atunci *chipul!* Încă în dimineața aceea, văzîndu-i portretul, am simțit că expresia chipului acesta este insuportabilă pentru mine...". Mîșkin nu poate îndura

expresia acestui chip pentru că amintește alienarea mintală ; el o califică pe această „femeie teribilă" ca fiind „nebună", „smintită", „dementă". Moartea morală a eroinei amenință existența eroului, iar moartea ei fizică îl aruncă și pe el în ghearele nebuniei.

Despre căsătoria sa cu Nastasia Filippovna Mîșkin spune că e „cu totul altceva", decît crede Aglaia și Radomski, „asta nu înseamnă nimic, altfel ar fi murit". El se însoară pentru că ea insistă, pentru că nu-i suportă chipul, pentru că e nebună ! Încercarea sa de a considera căsătoria ca ceva convențional, ca un instrument de reabilitare umană se dovedește a fi o eroare tragică.

Mîșkin a fost ucis, chiar dacă nu fizic, dar a fost totuși ucis de Rogojin din pasiune sălbatică, din pornire de oblăduire, la fel cum a fost ucisă de Raskolnikov sora nevinovată a cămătăresei. Nu Mîșkin pătrunde, copleșit de durere și de presimțirea morții, în casa lui Rogojin ca să ajungă la căpătîiul victimei : el este introdus acolo chiar de gazdă, de asasin. Scena din casă fascinează printr-un realism psihologic abisal, ambianța crimei este descrisă cu detalii precise, de valoare simbolică, pe fundalul unui ritual grav evocînd înmormîntarea. În vecinătatea corpului neînsuflețit al Nastasiei Filippovna, cei doi, călăul și victima, se adresează unul celuilalt „frate, tu" și se culcă împreună în același așternut. În această scenă, unii dintre critici văd expresia ideii creștine a iertării păcatelor, a iertării lui Rogojin de către Mîșkin. Prezența acestei idei este neîndoielnică (în lumina relatărilor din *Epilog*, Rogojin își asumă crima și pedeapsa), dar scriitorul nu se oprește aici.

Nu prin vorbe condamnă Mîșkin pe Rogojin, ci prin reacția sa existențială la cele întîmplate. Și el este victima, care odată ajunsă în mîna călăului, este deja hipnotizată, fără putință de a se împotrivi. Așa a intrat în cercul vrăjit al ucigașului și eroina, așa a intrat și ea în această casă a morții, supusă ca un miel, și pe furiș, ca și Mîșkin (Rogojin remarcă identitatea gestului : „Așadar, nu știe nimeni că ea a rămas peste noapte la mine. Aseară am intrat cu ea tot așa pe furiș, ca și adineauri noi amîndoi"). Aducîndu-l pe

Mîșkin în fața trupului Nastasiei Filippovna, Rogojin îi provoacă prăbușirea.

Mai multe motive obiectuale și psihologice stau mărturie că romancierul prezintă alienarea mintală a prințului ca urmare a actului de ucidere, ca moarte a sa, mai precis, identifică prăbușirea psihică, morală, cu moartea fizică. Un asemenea motiv convergent reprezintă *cuțitul* cu care a fost ucisă Nastasia Filippovna și cu care, anterior, Rogojin încercase să-l ucidă pe Mîșkin (Mîșkin : „Cu ce ai... ? Cu un cuțit ? Cu acela ?". Cuvîntul *omorît* este evitat, Rogojin răspunde : „Cu acela").

Celălalt motiv convergent se asociază *ochilor ca focul*, ai lui Rogojin care îl urmăresc pe Mîșkin, la fel ca și chipul eroinei. Casa lui Rogojin este ridicată la nivel de simbol atît prin atmosfera ei posomorîtă, cît și prin descrierea tabloului *Hristos coborît de pe cruce* aparținînd pictorului Hans Holbein cel Tînăr, a cărui copie este atîrnată pe un perete al salonului. Semnificația lui : ideea morții distrugătoare, fără putință de înviere, se apropie de semnificația *păianjenului* ca simbol al neantului.

Cînd devine conștient de moartea Nastasiei Filippovna, prințul nu mai are cuvinte și nici gesturi potrivite : „Se ridică drept în picioare și cu groaza cuibărită în suflet își plesni una de alta palmele". (Același gest a fost folosit și la despărțirea de Aglaia, cînd ea a fugit de la întîlnirea celor patru cuprinsă de spaimă și ură : „Mîșkin își izbi palmele, împreunîndu-le într-un gest disperat".) Rogojin nici nu observă, „doar ochii lui larg deschiși și imobili scînteiau în întuneric".

Alte motive cu același caracter sînt *criza epileptică*, *moartea în vis*. Aflăm din ultimele rînduri ale finalului : „Doborît de oboseală și de deznădejde, prințul își lăsă capul pe pernă, lipindu-și fața de chipul palid și nemișcat al lui Rogojin ; lacrimile îi curgeau, prelingîndu-se pe obrazul lui Rogojin ; dar poate că nici nu-și mai simțea propriile lacrimi, nemaiavînd de fapt nici el conștiința lucrurilor...".

Mai tîrziu, cînd ușa a fost deschisă, lîngă asasinul în delir a fost găsit prințul Lev Nikolaevici, „cu fața încremenită parcă și gura încleștată. Și doar atunci cînd bolnavul, cu capul înfierbîntat și în neștire, izbucnea în țipete, el se

grăbea să-l aline, netezindu-i cu mîna tremurîndă părul și obrajii, voind parcă să-l mîngîie și să-l ogoiască". Doctorul din Elveția ar fi spus și acuma, ca și atunci cînd era în situație fără speranță : „Idiot !".

Scriitorul spunea că a scris tot romanul de dragul acestei scene din casa lui Rogojin. Într-adevăr, nicicînd nu s-a prăbușit un elan mai sublim în noroiul mizeriei umane. Ne aflăm în fața abisului groaznic al existenței, în pragul neantului. Faptul că Dostoievski îl consideră pe asasin un om nefericit (cîte lucruri ne spune acest ultim gest de mîngîiere mai mult inconștient al prințului, care chiar în stare normală „nu avea gesturi" !) nu-l absolvă de vină, de obligativitatea răscumpărării și a pedepsei, dimpotrivă, în ochii lui compasiunea evidențiază esența antiumană absolută a crimei, fatală și pentru cel care o săvîrșește.

Poate fi ceva mai îngrozitor ca suferința umană provocată de această alienare ? Și în același timp, poate exprima ceva mai categoric protestul împotriva sfidării demnității umane, a batjocoririi frumuseții, a rînduielii în care valorile spirituale sînt supuse actului de vînzare ? Se poate închipui o încercare mai nobilă, dăruire mai plină și mai curată decît aceea a lui Mîșkin ? Există oare o vină tragică mai puțin vinovată ? Credem că nu. Nimic n-ar fi putut desăvîrși mai adecvat convergența motivelor centrale ale romanului.

În sprijinul acestei interpretări vine și sistemul motivelor abordate de noi pînă acum cu precădere sub aspectul convergenței semantice. Pe plan compozițional, acest sistem se caracterizează prin trăsături specifice, definitorii pentru arta romancierului. Principiul polarității, al contrastelor și al contrapunctului joacă și aici un rol important. Folosind aceste principii pentru clădirea rimelor de situații pe distanțe mari și mici, Dostoievski organizează sistemul motivelor cu mult rafinament și cu eficacitate superioară.

Am amintit dominantele caracterului lui Mîșkin care apar în prima parte a romanului : bucuria vieții, fericirea izvorînd din generozitate și dragoste pentru oameni, exprimate prin motivele inocenței (copiilor) și iertării (sedusei și abandonatei Marie). Aceste teme și motive au un contrapunct în

motivul *groazei, condamnării la moarte,* scoțînd în evidență *dragostea de viață* — trăsătură fundamentală a naturii umane. În *Partea a treia* a romanului (capitolele V și VI), în spovedania lui Ippolit, apare motivul contrastant al nihilismului, al negării vieții, al sinuciderii, cu contrapunctul său minor : citînd explicația sa „indispensabilă" despre dreptul la libertatea absolută și exaltarea morții, Ippolit ridică, totuși, un pahar de șampanie pentru soarele care răsare, pentru arbori, pentru viață.

Motivele din final au o rimă tematică negativă, un motiv contrastant la începutul *Părții a patra* și un contrapunct în *Epilog.*

La începutul *Părții a patra,* în centrul atenției se află Ganea Ivolghin, tipul omului „obișnuit mai deștept", chinuit de conștiința mediocrității sale, omul care „lua impetuozitatea dorințelor drept semn al forței sale" ; „pe urmă, în timpul istoriei aceleia cu Nastasia Filippovna, i se năzări că prin bani poate obține *orice.* Dacă-i ticăloșie, apoi să ne ticăloșim, își repeta el, pe atunci aproape zilnic, cu satisfacția omului orgolios, dar și cu o oarecare teamă". El a trebuit să recunoască în sinea sa că „toată suferința și nemulțumirea lui nu sînt altceva decît o reacție a unui orgoliu mereu călcat în picioare". Ganea Ivolghin nu are nici o fărîmă de idee personală, el este „tipul, încarnarea, personificarea și expresia perfectă a mediocrității celei mai impertinente, celei mai încrezute, celei mai plate și respingătoare !" — apreciază și Ippolit, confirmînd caracterizarea dată de narator. Apoi este respins orgoliul egoist al lui Ippolit, propagînd deschis moartea în contrast cu originalitatea profundă, cu bucuria vieții și a fericirii posibile, admirabil descrise în scena întîlnirii lui Mîșkin cu Aglaia pe banca verde din parc (cu accente de contrapunct, cu un umor reconfortant de o rară frumusețe).

În momentul deznodămîntului, naratorul dispare, intrigile lui Ippolit și Lebedev nu joacă un rol cît de cît important, ca de altfel nici acțiunile lui Ganea Ivolghin și ale lui Radomski despre a căror reabilitare, chiar și numai parțială, nu se poate vorbi. Ei reprezintă nivelul superficial al înțelegerii, marile tragedii provocate de destin rămîn pentru ei taine ferecate cu șapte lacăte.

Cu dispariția din viață sau de pe scena acțiunii romanești a celor patru protagoniști, planul înțelegerii în profunzime este ascuns. Această împrejurare e determinată de caracterul epilogului.

Epilogul, amortizînd efectul de șoc, dar nu fără katharsis, al tragediei, îl completează la început prin relatarea naratorului despre condamnarea lui Rogojin (cu un puternic accent de contrapunct: recunoașterea vinei) și drama Aglaiei rătăcite-înșelate, ca apoi să reducă tensiunea. În ceea ce-l privește pe prinț, nici Radomski, nici Lizaveta Prokofievna Epancina nu depășesc înțelegerea superficială a lucrurilor. Atitudinea lor de caritate față de prințul bolnav nu schimbă esența lucrurilor. Aprecierea lui Radomski n-are nimic de a face cu reabilitarea, despre care vorbește uneori critica: „Evgheni Pavlovici se interesa mult (în urma intervențiilor lui Kolea Ivolghin, maturizat în urma atîtor evenimente grave — n. n.) de soarta nenorocitului «idiot» și, datorită grijii și demersurilor sale, prințul fu trimis în Elveția și internat din nou în sanatoriul lui Schneider. Evgheni Pavlovici plecă și el în străinătate, cu intenția de a rămîne pentru mai multă vreme în Europa, deoarece socotea, declarînd pe față, că «e un om cu totul de prisos în Rusia»". Nuanța filantropică a acțiunilor și mai ales occidentalismul are aici în subtext semnul negativ al vocii auctoriale. Atribuirea Lizavetei Prokofievna, în ultimele fraze ale romanului, a unor idei proprii autorului („străinătățile și toată Europa voastră, nu sînt decît niște fantezii, și noi toți, în străinătate, nu sîntem decît o fantezie") nu o reabilitează, căci romancierul la fel a procedat și mai înainte, cînd a prezentat acest personaj, de altfel destul de complex. În epilog găsim refluxul tragediilor excepționale — obișnuitul, găsim o etapă de acalmie nu însă fără acumulări noi pentru o altă istorie, pentru un alt roman [9].

Trecînd în revistă, fugar, deseori incomplet, motivele literare ale romanului *Idiotul*, intenționăm să limpezim noțiunea însăși a motivului literar și importanța ei pentru prospectarea poeticii lui Dostoievski. Punctul nevralgic al acestei noțiuni îl constituie detașarea ei de noțiunea de temă prin determinarea ei ca o structură artistică ideatic-afectivă cu sem-

nificații originale, construită pe baza repetiției, pe baza imaginilor, a motivelor locale obiectuale, psihologice, ideatice, stilistice care au, cu precădere, valori simbolice. Ne-am apropiat deci de motive pornind nu de la material, ci de la semnificațiile originale ale operei. Această abordare a fost favorizată de relevarea unei ierarhizări în sistemul motivelor, care se realizează în arta lui Dostoievski printr-un intens proces de polarizare — identificare — disociere.

Grăitoare pentru importanța demersului nostru de a face o distincție clară între temă și motiv literar este istoria unor aprecieri critice ale unui alt roman al scriitorului din perioada următoare a creației sale. Este vorba de *Adolescentul*, cu punctul său de pornire fixat în „ideea lui Rotschild", cu care pornește în viață Arkadi Dolgoruki. Ideea aceasta, după cum a semnalat G. Fridlender, apăruse deja vag, în stare de embrion în *Idiotul*[10]. Ganea Ivolghin declară la un moment dat că el vrea să obțină rapid un capital însemnat, ca peste cincisprezece ani toată lumea să exclame uitîndu-se la el: „Iată-l pe Ivolghin, regele Iudeilor". Aluzia se referă aici la James Rotschild denumit ironic de Heinrich Heine „regele Iudeilor" în contrast cu Hristos. Asociația se naște, probabil, și din memoriile lui Herzen, *Amintiri și cugetări*, unde întîlnim un titlu: *Banii și politica, Imperatorul James Rotschild și bancherul* [țarul] *Nikolai Romanov*.

Tema banului are însă cu totul altă deschidere în *Adolescentul* și tocmai acest fapt merită pus în valoare aici.

Procesul de creație oglindit în carnetele de note și în variante stă mărturie că Dostoievski își elabora operele, cu precădere, nu în termeni de temă, ci în „termeni" de imagini, scene, caractere, acțiuni epice. Materialele premergătoare textului definitiv al romanului *Adolescentul* ne oferă multe exemple în acest sens. Chiar atunci cînd în planurile, în dialogurile schițate este indicată „ideea", aceasta se referă de obicei la o anumită viziune a realității, nu a autorului, ci a personajului sau la o trăsătură de caracter a acestuia. Astfel, în etapa cînd romanul proiectat purta încă titlul *Ateistul* sau *Viața marelui păcătos*, un „plan embrionar" menționa: „Acesta este tabloul ATEISTULUI. Aceasta este ideea dramei (adică esența principală a caracterului SĂU)"[11].

Alcătuind numeroase fişe şi proiecte pentru elaborarea romanului, scriitorul le intitula : *Ideea principală, Planul, Planul definitiv, Planul nou, Programul, Schiţa* (*Minute*), *Important, Nota bene* etc. Printre materialele pentru *Adolescentul,* găsim la un moment dat titlul *Motivele primei părţi,* repetat de opt ori în fruntea a opt fragmente schiţate, iar apoi se intercalează cu majuscule : „ACEST PROGRAM URMEAZĂ SĂ FIE CONFRUNTAT CU MOTIVELE ŞI TERMINAT" [12].

Cele opt fragmente purtînd, deci, acelaşi titlu — *Motivele primei părţi* — cuprind indicaţii referitoare la desfăşurarea acţiunii, segmente de subiect („Bătrînul Prinţ ar fi amator de căsătorie, toţi se tem de aceasta şi se lansează în intrigi") ; idei, elemente de concepţie a eroilor, expuse direct sau sugerate („Izolare de societate" — „Dracul să vă ia pe toţi, mă retrag în carapacea mea"), toate acestea sînt inserate în scene şi dialoguri. Găsim şi structuri care au un caracter, în terminologia noastră, de motiv literar, ca de exemplu : *„Bătrînul Prinţ.* Nu trebuie să ridici femeia la rang de ideal (cui să te supui). Adolescentul despre Othello : «Ştiţi de ce a ucis-o pe Dezdemona ? pentru că şi-a pierdut idealul». Şi Adolescentul deodată se întoarce spre Prinţ : «Ştiţi, eu sînt în oarecare măsură în situaţia lui Othello şi mă tem că am să-mi pierd idealul».

— Prietene, tu ai iubit ?

Nimic n-a înţeles, eu am vorbit despre EL" (adică despre Versilov). [13]

O altă mărturie, mai explicită, un text mai compact despre formele de manifestare a creativităţii dostoievskiene întîlnim în *Carnetele de note,* sub titlul *Despre „Adolescentul".* Este vorba de un proiect de prefaţă, de fapt despre un răspuns adresat criticilor care nu au înţeles romanul pentru că s-au limitat, în comentariile lor, la tema banului, la care a fost redusă nu numai semnificaţia „ideii lui Rotschild", dar şi a romanului în ansamblu. „Ideea lui Rotschild", chiar la pornirea în viaţă a adolescentului Arkadi Dolgoruki, era mai complexă (nemaivorbind de situarea în centrul romanului a altor motive literare). În acest sens, Dostoievski relatează că în *Adolescentul* este figurat nu un suflet mediocru, ci unul însingurat, generos, dar înjosit de situaţia lui socială

caraghioasă, monstruoasă chiar. Prin urmare, „sufletul său s-a umplut cu venin și el s-a retras din clipa cînd i-a apărut conștiința, și, singur, puțin cîte puțin, a alcătuit un plan colosal și monstruos pentru viață ca să se răzbune pe oameni. În același timp, el are o pasiune fierbinte și își dă seama că nu o să vrea să se răzbune pe nimeni niciodată. Unii dintre recenzenți au considerat că eu am vrut să demonstrez puterea de influență a banilor asupra unui suflet tînăr, dar eu mi-am propus un scop de mai mare amploare.

Ca orice rus tînăr, desăvîrșind în gînd imensul său proiect, el amînă pe loc executarea lui. E de ajuns că el îl păstrează în taină pentru ieșirea din orice eventuală situație grea și îl admiră în liniște, îl mîngîie mai ales cu ocazia fiecărei «lovituri» noi a destinului. Rănile rămîn, dar el dorește cu multă ardoare să guste viața. El aleargă după tatăl său prezumtiv ca un îndrăgostit și vrea să-i cucerească sufletul. El vrea ca toată lumea să-i ceară iertare pentru a-i ierta pe toți, pe loc, pentru a iubi veșnic, irezistibil, cu pasiune. Și în același timp — proiectul infernal. El dispune de un document, este vorba de o frumoasă femeie, de posibilitatea de a o domina despotic și...“ [14]

Aici se oprește scriitorul în recapitularea-explicitarea teoretică a desfășurării motivelor literare în cadrul epic, evenimențial. Expunerea s-a oprit probabil și din cauză că scriitorul a simțit că repetă ce a spus deja artistic mai complet.

Într-adevăr, analiza *Adolescentului* scoate în evidență motivele literare centrale ale romanului care pot fi identificate în anumite structuri ideatico-artistice :

Adolescentul fiind un *Bildungsroman*, pune problema devenirii personalității în condițiile haosului, ale „familiei întîmplătoare“, în condiții caracteristice pentru noua etapă a dezvoltării societății ruse postfeudale. Pornind în viață cu „ideea lui Rotschild“, program utopic de a acumula bani, printr-o existență ascetică, din economii, de a obține puterea, de a domina și apoi de a dărui totul oamenilor, Arkadi Dolgoruki este tentat să folosească mijloace inadecvate pentru afirmare, să folosească documentul secret pentru șantaj, dar renunță sub influența evenimentelor tragice provocate de raporturile inumane și în urma ciocnirii sale cu diferite concepții de depășire a haosului : socialismul ateist — vîrsta de

aur — unirea oamenilor pe baza dragostei, pe baza slujirii aproapelui. Astfel, centrul romanului este ocupat de motivul încadrării adolescentului în societate, al depășirii haosului prin dobîndirea de către intelectualul rus modern sau de către omul patriarhal din popor a unui ideal de umanism real, eventual cu caracter socialist, ateu sau utopic creștin.

Sistemul motivelor secundare și locale convergente servește pe tot parcursul romanelor, și mai ales în punctele culminante, aceste motive literare. În perimetrul lor descoperim interferența de fond, în planul filozofic, al căutărilor celor trei eroi ideologi ai romanului: Arkadi Dolgoruki, Versilov, Makar Ivanovici. Plecînd de la preceptul biblic: „...du-te, vinde ce ai, dă la săraci și fă-te sluga tuturora", Makar Ivanovici lasă ca moștenire spirituală taina societății umane fericite. Dacă proprietatea privată dispare în mod benevol, „atunci nu mai ești stăpîn doar pe mica ta avere, fie ea de sute de mii sau chiar de un milion, ci pe lumea întreagă! În ziua de azi, omul nu se mai satură tot adunînd averi pe care să le risipească nebunește, atunci, nu vor mai fi nici orfani, nici cerșetori, fiindcă toți vor alcătui o familie, se vor socoti neamuri, fiecare va fi stăpînul și sluga tuturor! [...] Și atunci pămîntul va străluci mai tare decît soarele, se va preface pe de-a-ntregul într-un rai minunat, din care vor fi pierit și suferința și amarul...".

Impresionat puternic de aceste idei, care îi „plăceau grozav lui Versilov", Adolescentul exclamă: „Păi dacă-i așa, după cum văd, dumneata propovăduiești comunismul, comunismul în cel mai deplin sens al cuvîntului!" [15]

Motivul *raiului pe pămînt*, în viziunea lui Makar Ivanovici, este o ipostază a societății fericite; o altă ipostază o constituie motivul *vîrstei de aur*, care apare în visul lui Versilov, asociat tabloului *Peisaj marin cu Acis și Galateea* de Claude Lorrain: „Peisajul acesta mi-a amintit de leagănul civilizației europene și mi-a trezit în suflet o dragoste ca pentru locul meu natal. Era raiul pe pămînt, unde zeii coborau printre oameni și se înrudeau cu ei... O, ce oameni minunați trăiau acolo!" Mai tîrziu, desfășurînd motivul vîrstei de aur, Versilov vorbește de caracterul ei nereligios: „Dacă ar dispărea măreața idee a nemuririi, ea ar trebui înlocuită, marele prinos de dragoste care înainte se concentra asupra

aceluia care a întruchipat nemurirea s-ar revărsa atunci asupra naturii, asupra universului, asupra oamenilor, asupra fiecărui fir de iarbă. Atunci oamenii ar începe să iubească cu o dragoste fără margini pămîntul și viața și pe măsură ce și-ar da seama cît de trecătoare și limitată e viața lor, ar iubi-o cu totul altfel decît înainte...“

Prin gura lui Versilov, Dostoievski acceptă astfel socialismul fără Dumnezeu. Acceptarea este confirmată însă printr-un accent de contrapunct: viziunea lui Versilov se termină cu evocarea unei alte viziuni, descrisă de Heine în *Hristos pe Marea Baltică*. Arătarea lui Hristos „oamenilor rămași fără ocrotire“ introduce un nou motiv literar, cel al socialismului utopic creștin, care va fi desfășurat în romanul *Frații Karamazov* prin figura lui Zosima. Mitul vîrstei de aur fără implicații directe religioase va deveni motivul literar central în nuvela *Visul unui om ridicol*.

În romanul *Adolescentul* sistemul motivelor beneficiază de principii de construcție specifice artei dostoievskiene: ambiguitatea și ambivalența, interferența, asociația contrastivă bazată pe dedublare ș.a.

„Ideea rotschildiană“ a lui Arkadi Dolgoruki apare, înainte de a fi abandonată, în faza sa bipolară. După istoria cu studentul banal și brutal, pălmuit de o fată pe care a jignit-o pe stradă, și a salvării fetiței părăsite (Arinocika), Adolescentul se trezește în fața unor alternative temporar insurmontabile: „Din pățania cu studentul am văzut că «ideea» mă poate captiva pînă-ntr-atît, încît să-mi denatureze impresiile și să mă rupă de realitatea înconjurătoare. Din întîmplarea cu Arinocika reieșea contrariul, și anume că nici o «idee» nu e în stare să stăpînească pe cineva (cel puțin pe mine) pînă într-atît, încît, de îndată ce se ivește un fapt copleșitor, să nu se oprească și să nu renunțe la toată munca lui de ani de zile pentru realizarea «ideii»“. Oricît s-ar părea de ciudat, ambele concluzii erau valabile.

Motivul psihologic al dedublării parcurge și el etapa bipolarității în transformările sufletești ale lui Versilov, care la început mărturisește: „În inima mea pot încăpea deodată două sentimente contrarii, fără să mă supere cîtuși de puțin contradicția dintre ele“. Mai tîrziu însă dedublarea devine acută, aducîndu-l pe erou în pragul pieirii în momentul crizei ce

culminează cu spargerea icoanei „exact în două". Dedublarea devine însă pe parcurs un motiv literar legat de tendințele antitetice din cugetul și simțirea lui Versilov, care se împarte între scepticism și setea de credință, între plictiseală, prăbușire morală și ideal etc. Apariția unui *alter ego* este apreciată în *Epilog* ca „primul stadiu al unui serios dezechilibru psihic, care poate avea un sfîrșit destul de tragic". Dostoievski nu exclude însă o poveste cu totul nouă despre renașterea eroului său. Versilov trebuie privit, ca și alte cîteva personaje, atît din interior sub aspectul motivului psihologic *răzvrătire-smerenie*, cît și prin interferența cu alți eroi în ambele sensuri ale bipolarității. Suprapunerile parțiale sînt în acest caz, în universul dostoievskian, evidente ca și suveranitatea fiecărui personaj cu destinul său aparte.

În romanul *Adolescentul* sînt angrenate și alte teme (problema *părinți și copii*, de exemplu), precum și alte numeroase motive convergente, ca *taina și dezvăluirea ei în procesul cunoașterii, dragostea „terestră" și dragostea „cerească", civilizația europeană și „ideea rusă", sinucidere-indiferență, sinucidere-răzbunare* etc., cu însemnele plăsmuirii inedite în figurile centrale, printre ele și cele feminine (Ahmanova, Sofia Andreevna, în primul rînd, și cele secundare, ca Olea, Kraft).

Motivele literare dostoievskiene acționează asupra cititorului sensibil, avizat, cînd indirect, pe neobservate, cînd prin surprindere, năvalnic, și îl răpesc ca valurile mării pe navigatorul iscusit și curajos, purtîndu-l spre țărmuri noi, necunoscute. Dorința de a cunoaște taina vieții devine mobilul interior al demersului și, alături de ea, împlinirea motivelor de diferite tipuri cu semnificații noi, deci, însăși constituirea motivelor literare noi.

Parcă numai acum am înțeles de ce și în ce sens refuzase romancierul titlul de psiholog în următorul fragment din *Carnetele de note*: „Printr-un realism deplin trebuie identificat în om — omul. [...] Sînt numit psiholog: nu este adevărat, eu nu sînt decît un realist în sensul cel mai înalt al cuvîntului, adică înfățișez adîncurile sufletului uman" [16]. Refuzul lui Dostoievski se explică, așadar, prin implicarea în arta sa a problematicii umane majore — năzuință imposibil de realizat fără încărcarea cu semnificațiile estetice ale psihologului.

V

Imaginea artistică multidimensională

1

Fantasticul și excepționalul

„Oare poate fi ceva mai fantastic decît realitatea?"
DOSTOIEVSKI

La primul contact cu opera, cititorii lui Dostoievski nu își dau seama întotdeauna că în fața lor se află o sinteză largă și profundă a literaturii universale, nu descoperă acele nenumărate fire care îl leagă de întreaga cultură a umanității, de străvechile mituri și de folclor, de literatura antică sau de autori ca Shakespeare și Cervantes, Schiller și Goethe, Pușkin și Gogol, Balzac și Hugo...[1]. Nu se observă nici apartenența sa la un anumit curent literar. Originalitatea lui este copleșitoare, ocupînd integral orizontul, întregul cîmp al percepției. În privința acestui romancier rus, în cel mai înalt grad se adeverește aserțiunea potrivit căreia geniile se încadrează cu greu sau deloc într-o școală sau într-un curent literar. Originalitatea se evidențiază în acest caz atît de intens încît critica, nereușind întotdeauna să-l înțeleagă, a încercat nu o dată să plaseze moștenirea literară dostoievskiană dincolo de granițele realismului din secolul al XIX-lea (în romantism sau modernism, de exemplu). Determinările esențiale ale imaginii artistice realiste rămîneau, în acest fel, ascunse. Totuși, mai promițătoare se dovedesc încercările de a defini profilul artistic original al scriitorului pe fundalul realismului. Chiar soluțiile de compromis, cînd specificitatea metodei de creație, a stilului în sens larg, este relevată prin atribuirea epitetelor care ne trimit la conceptele realismului romantic, mitologic, fantastic, psihologic sau filozofic, conțin o anumită doză de adevăr. Mai mică în cazul în care interpretarea este limitată de un spirit empiric sau pozitivist, înregistrîndu-se, pur și simplu, faptele izolate, evidențiindu-se procedeele, mijloacele de exprimare artistică, fără

să fie luată în considerație funcționalitatea acestora și sistemul din care fac parte.

„Elementele" examinate în sine, fără încadrare în structură, pot fi declarate dominante în mod arbitrar. Astfel, adepții concepției „realismului romantic" aplicate la opera lui Dostoievski pornesc de la raționamentul următor: din moment ce în arta scriitorului întîlnim fantasticul și excepționalul, dragostea ca pasiune fatală, contrastele, se poate vorbi de caracterul romantic al operei sale, ce se împacă fără dificultate cu caracterul ei realist. Organicitatea operei astfel se destramă, cedează locul dualității, eterogenității chiar.

Tendințele de a încadra romanul dostoievskian total în afara sferei realismului rus în perimetrul romantismului sau modernismului nu au apărut întîmplător. Aceste tendințe s-au născut ca reacție la un concept mai vechi și îngust, de esență dogmatică ce reducea realismul la verosimil, la imaginea fotografică, nevăzînd în școala gogoliană decît „fiziologie", literatură de document social și așeza opera scriitorului în acest pat al lui Procust. La prima vedere, scrieri ca *Oameni sărmani*, *Umiliți și obidiți* și, parțial, chiar *Crimă și pedeapsă*, confirmau parcă această teorie. Însă aceste adevăruri mici sau cel mult parțiale n-au putut să ascundă mult timp elementul esențial — noutatea unei arte geniale scrutînd tainele existenței umane în condițiile lumii moderne frămîntate de antagonisme care necesitau niște mijloace de expresie artistică specifice, legate de cazurile extreme și de imaginar. La baza acestei concepții despre realism a stat nerecunoașterea valorii estetice datorate excepționalului și fantasticului, de parcă opera lui Gogol nu excela și ea tocmai prin implicarea acestor elemente și procedee [2].

În ultima perioadă exegeza operei literare s-a îndreptat tot mai mult pe un alt făgaș. Operele de artă în general și cele ale artei cuvîntului în special sînt interpretate ca un tot organic, viu, subunitățile poetice fiind integrate în structură, în sistem. Examenul critic în spiritul structuralismului distinge mai clar diferitele straturi și niveluri ale întregului, ale sistemului de imagini creat sub îndemnul unei maniere personale încadrabile în dinamica curentelor și stilurilor. În liniile cele mai generale, distingem nivelul global, conceptual al operei implicînd în mod nemijlocit sistemul imaginilor

dezvăluit în compoziţie şi subiect, în formele naraţiunii şi ale genurilor-speciilor literare, şi nivelul limbii în sens propriu, nivelul stilistic. Astfel, în primul rînd natura imaginii artistice va determina apartenenţa operei la romantism, realism sau la alt curent sau orientare, iar caracterul însuşi al imaginii nu se va constitui din descrierea elementelor materiale şi formele izolate ale expresiei artistice, ci din sistemul lor dinamic generat de funcţionalitate. În acest fel vom putea să aruncăm o nouă lumină asupra cazurilor extreme în poetica lui Dostoievski, considerate de unii dintre cercetători ca trăsături certe ale romantismului, iar de către alţii, ca nişte corpuri străine în realismul său.

Aşadar, în spiritul poeticii moderne, al cercetării operei şi a literaturii ca sistem, relevînd valorile estetice autentice, noi pornim de la acea premisă teoretică ce leagă noţiunea de imagine artistică de un concept contemporan asupra căruia ne-am oprit în altă parte[3]. Potrivit acestui concept, nici un procedeu, mijloc de exprimare sau formă artistică nu determină în sine natura imaginii, excepţionalul, fantasticul, miticul, grotescul, metaforismul sau simbolul în sine nu au, de pildă, un caracter romantic, dar pot dobîndi un asemenea caracter într-un anumit context, datorită unor dominante ale structurii operei. Asemenea dominante ale imaginii artistice romantice se datoresc apariţiei în prim plan a eului creator şi a valorificării estetice directe, nedeghizate a autorului, a afectivităţii elevate şi unilateralităţii esenţiale, a contrastului omniprezent. În acest context, formele şi procedeele devin romantice, dar în contextul altor dominante ele îşi schimbă statutul.

Să urmărim, deci, în proza lui Dostoievski, apariţia fantasticului şi a cazurilor extreme pe baza funcţionalităţii acestora în contextualitatea unei opere întregi. Am putea începe cu ceea ce este mai evident: cu tablourile create pe bază de vis sau halucinaţie, care constituie în unele opere ale scriitorului unităţi de structură distincte, material de construcţie, iar în cîteva nuvele chiar baza structurii de adîncime globală. Visul şi reveria sînt, de altfel, formele principale al fantasticului nu numai la Dostoievski, ci în literatură în general, din antichitate şi pînă astăzi, pînă în epoca *science fiction*-ului.

Nu este uşor să descoperim arta inedită a autorului în nuvela *Gazda* (1847) fără perspectiva operelor de maturitate şi nu este de mirare atitudinea în general negativă a criticii faţă de ea. Cu excepţia lui Valerian Maikov, în scrierile căruia predomina interesul pentru psihologic în literatură, prin urmare, experimentul scriitorului îi era mai apropiat, criticii, în frunte cu Belinski, respingeau sau neglijau această nuvelă pînă la sfîrşitul secolului trecut. Într-adevăr, în învălmăşeala întîmplărilor de groază, în *Gazda* sensurile rămîn ascunse şi confuze. Preafrumoasa Katerina, aflată sub vraja bătrînului sectant Murin, sfînt şi tîlhar de drumul mare, întrupare a forţelor tainice, malefice, nu poate fi eliberată prin dragostea solitarului şi visătorului Ordînov, în pofida rivalităţii împinse pînă la încercările reciproce de a ucide adversarul, pentru că eroina este o „inimă slabă", copleşită de un trecut obscur, de sentimentul vinovăţiei, de participare involuntar-pasională la evenimentele catastrofale care au dus la distrugerea averii părinţilor — negustori de pe Volga — şi chiar la omorîrea lor. În felul acesta, acţiunea principală din prezent, care are loc în cartierele mărginaşe ale oraşului Petersburg, în case cu chirie, printre negustori, hoţi şi alţi locuitori aflaţi sub tutela poliţiei tiranice, este dublată de trecutul în mare parte comun al Katerinei şi al lui Murin, implicînd crime şi pactul cu forţe obscure, diabolice, ca şi credinţa în miracol. Toate acestea ne trimit la Hoffmann şi la tînărul Gogol.

Totuşi, mai ales în lumina artei prozatorului din marile romane scrise după 1860, anumite trăsături esenţiale ale scrisului dostoievskian pot fi identificate şi în această nuvelă de tinereţe. Este vorba în primul rînd de geneza concepţiilor filozofice şi de prospectarea psihologiei umane abisale. Atitudinea faţă de popor a intelectualului visător, izolat de oameni, corelarea crimei şi a pasiunilor totale, distrugătoare, prefigurează sfera preocupărilor din *Crimă şi pedeapsă*, *Idiotul*, *Fraţii Karamazov*. O interpretare modernă aparţinînd lui Rudolf Neuhäuser, riscantă la prima vedere, dar bogată în sugestii, descifrează în textul nuvelei *Gazda* semnificaţii esenţiale, cu un înalt grad de generalizare filosofică. Potrivit acestei interpretări, personajele sînt ridicate la rang de simbol: Katerina este asociată cu stihia naţională, cu sufletul

popular, suferind din cauza tarelor trecutului personificate în figura vrăjitorului Murin, împotriva căruia luptă romanticul visător Ordînov, încercînd s-o scape pe eroină prin dragoste [4].

Visul lui Ordînov, descris în *Gazda*, prefigurează, prin cîteva elemente din structura sa, visul lui Raskolnikov din ajunul dublei omucideri în *Crimă și pedeapsă*. Și aici, și acolo este vorba de copilăria eroului și de corelarea planurilor realului și oniricului. Dar, atît la nivelul narațiunii, cît și la nivelul limbajului, în cele două opere sînt evidente și deosebirile semnificative pentru dezvoltarea metodei de creație a scriitorului. În nuvela *Gazda*, sfere esențial diferite ale fantasticului nu sînt tranșant delimitate, hotarul dintre somnul sau delirul eroului și starea lui de trezie este șters, deseori imperceptibil. Visul propriu-zis și referirea aievea se suprapun, realitatea fantasticului poate substitui însuși realul. Clipele întunecate ale stării sufletești conștiente — cînd eroul „prindea lacom cu mîinile o umbră" — alunecă pe neobservate în visare și apoi trec în împărăția oniricului. Lui Ordînov i se părea uneori că viața lui chinuită se degradează, „că toată existența, că lumea întreagă se curmă, încremenind pentru veacuri și veacuri în jurul lui, și peste toate se așternea noaptea lungă a mileniilor" [5]. Altă dată, el își aducea aminte că anii de aur ai copilăriei, prima revelație legată de frumusețea naturii, fericirea datorată dragostei materne, toate s-au spulberat. La micu-i leagăn cu visuri senine „i se înfățișa brusc o făptură care-l tulbura, făcîndu-l să încerce un simțămînt de spaimă peste puterea de închipuire a unui copil ; făptura aceasta picura cea dintîi otravă a durerii și lacrimilor în viața lui. Simțea vag cum un bătrîn pe care nu-l cunoștea ține în puterea lui anii ce avea să-i trăiască de-aici înainte și, înfiorat, nu-și putea lua ochii de la dînsul. Bătrînul acesta îl urmărea cu răutatea lui pretutindeni. Se ținea și-i făcea semne înșelătoare din cap de după tufă, din crîng, rînjea la el ca să-l necăjească, lua chipul fiecărei păpuși a copilului, schimonosindu-se și hohotind de rîs în mîinile lui, ca un spiriduș rău și urîcios ; asmuțea asupră-i pe colegii săi de școală, lipsiți de omenie, sau, așezîndu-se cu copiii în bancă și scălîmbăindu-se, se iția de după fiecare literă a manualului său de gramatică. Apoi,

cînd somnul îi închidea ochii, bătrînul cel rău se așeza la căpătîiul său... Mîna bătrînului a alungat roiul duhurilor bune ce-și fosneau aripile de aur și de safir în jurul leagănului, a îndepărtat-o pentru totdeauna de el pe biata maică-sa și a început să-i înșire în șoaptă, nopți de-a rîndul, o poveste lungă și minunată, cu neputință de pătruns pentru sufletul lui fraged, dar care-l chinuia și-l tulbura, sădind în el groaza și o patimă nefirească la un copil."

Bătrînul cel rău nu-i asculta rugăminții, îl chinuia, îl făcea să cadă în nesimțire. Apoi copilul s-a trezit om în toată firea și a înțeles că „e un singuratic, străin de lumea întreagă". În somn, Ordînov ar fi vrut să știe cum a nimerit el „într-un cuib de răufăcători, unde-l ademenise o putere necunoscută și nu cercetase înainte cine și ce fel sînt locatarii și cine sînt gazdele lui". Scriitorul comentează visul, spunînd că povestea eroului „prindea în fața lui chip și formă". Visul cuprinde trecutul, prezentul și viitorul, capătă dimensiuni cosmice: Ordînov „...vedea cum se întindeau dinaintea lui grădini de vrajă, grele de culori, cum se înălțau și se prăbușeau sub ochii lui orașe întregi, cum cimitirele își trimiteau la dînsul morții lor, care se întorceau la viață, cum veneau, se nășteau și dispăreau sub ochii lui neamuri și popoare [...] vedea cum toată viața aceasta, cu răzvrătita ei neatîrnare, îl sugrumă, îl apasă și-l urmărește cu batjocura ei veșnică, fără sfîrșit [...], voia să fugă, dar nu exista colțișor în tot universul unde să se poată ascunde. În cele din urmă, într-o clipă de deznădejde, își încordă toate puterile, scoase un țipăt și se trezi...

Se trezi ud leoarcă, scăldat de o sudoare rece, ca de gheață. În jurul lui stăruia o liniște mormîntală; era în puterea nopții".

Aici pot fi evidențiate atît legăturile tînărului scriitor cu romantismul, cît și unele însemne ale poeticii sale devenite caracteristice pentru el în perioada maturității. Dostoievski pe tot parcursul drumului său de creație a continuat și a adîncit tradiția romantică în ceea ce privește utilizarea visului terifiant în vederea prospectării și proiectării stărilor sufletești tulburi și a subconștientului. Autorul nuvelei *Gazda* este însă apropiat de romantism și în altă privință: figura supranaturală a „bătrînului rău" este plămădită în spiritul

fantasticului hoffmannian, pretinzînd, pe baza atitudinii povestitorului implicate în text, credința cititorului în realitatea unui alt univers. Acest fantastic propriu-zis primea din partea lui Dostievski o înaltă apreciere și mai tîrziu, dat fiind rolul important al acestui fenomen în dezvăluirea frumosului incredibil, al idealului. În prefața la *Trei nuvele de Edgar Poe,* publicată în revista fraților Dostoievski „*Vremea*" (1861, No. 1) romancierul rus nota despre E.T.A. Hoffmann, marele interpret al forțelor miraculoase ale naturii : „În povestirile lui întîlnim vrăjitoare, năluci, mai mult, el își caută idealuri într-o altă lume deosebită pe care o consideră superioară și i se pare că el însuși crede în existența acestei lumi tainice fantastice." [6]

În nuvela lui Dostoievski singurătatea și înstrăinarea lui Ordînov, dedusă din existența „bătrînului rău", fără determinări antropologice și sociale concrete, se integrează într-o concepție romantică. Această concepție se accentuează și mai mult datorită ideii mistice a predestinării. Pentru tînărul Dostoievski este caracteristic, după cum am văzut și cu prilejul analizei romanului *Dublul,* procedeul identificării, la nivelul personajului, a fantasticului cu realul care lasă impresia că năluca se poate într-adevăr încarna. Ordînov ia asupra sa blestemul Katerinei căzut asupra ei, și asupra lui însuși, în persoana lui Murin : „Ordînov înțelegea totul, pentru că viața ei era acum și viața lui, durerea ei era și durerea lui, pentru că dușmanul lui stătea acum aievea în fața lui, întrupîndu-se și crescînd dinainte-i din fiece cuvînt rostit de ea, apăsîndu-i parcă cu putere neistovită inima și bătîndu-și joc de mînia lui. Sîngele îi clocotea în vine, potopindu-i inima și încîlcindu-i gîndurile. Bătrînul cel rău din vis (Ordînov credea în asta) stătea aievea înaintea lui". Exact în acest fel identifica și Goliadkin născocirea sa, dublul său fantomatic, cu figura omonimului său, a tînărului funcționar încadrat recent. Numai că la Goliadkin acest lucru este însemnul alienării mentale, iar starea de criză a lui Ordînov nu ajunge atît de departe.

Mai tîrziu, Dostoievski a abandonat acest procedeu, fructificînd altfel în arta sa posibilitățile fantasticului. Germenii acestei noi abordări îi găsim deja în nuvela analizată aici. Pe de o parte scriitorul ne oferă cheia visului, sursele

sale în acțiunea subconștientului terific, iar pe de altă parte, către sfîrșitul fragmentului citat incomplet indică totuși granița dintre fantastic și real, descriind condițiile trezirii din somn, indicînd că „delirul trecuse, începea viața adevărată".

Fantasticul în toată splendoarea, în toată puterea sa originală, apare la Dostoievski în romanul *Crimă și pedeapsă*[7]. Spre deosebire de atmosfera supranaturală a visului descris în nuvela *Gazda*, în cazul visului lui Raskolnikov romancierul procedează invers, evidențiind caracterul natural, chiar verosimil al imaginilor bizare onirice: „Creierul bolnav făurește adesea visuri extraordinar de precise și de vii, care par grozav de reale. Uneori, imaginile ce se înfiripă sînt monstruoase, dar atmosfera din vis, împrejurările și întregul proces al reprezentării sînt atît de veridice, pline de amănunte atît de subtile și de neașteptate, care corespund și întregesc într-o îmbinare atît de artistică întreaga plăsmuire, încît, treaz fiind, același om nu le-ar putea închipui nici dacă ar fi un maestru de talia lui Pușkin sau Turgheniev. Aceste vise, vise bolnăvicioase, trăiesc de obicei multă vreme în conștiință și impresionează puternic organismul șubrezit și surescitat" [8].

Se reținem deocamdată ideea că în practica lui Dostoievski imaginile ireale pot exprima cu o forță inegalabilă realitatea. Dar cum se prezintă acest fenomen al artei sale?

„Raskolnikov avu un coșmar înfiorător. Se făcea că era copil și se afla în orășelul natal" — citim la începutul fragmentului consacrat visului eroului, după care, în numele povestitorului, este descrisă o plimbare de duminică a copilului cu tatăl său. Veridicitatea imaginilor poetice, a detaliilor, este de un grad atît de înalt, încît autorul poate concura cu succes pe cei mai mari realiști clasici, bunăoară pe Balzac sau Tolstoi. La începutul părții a doua a fragmentului dedicat visului, autorul indică din nou limita dintre sfera realului și a fantasticului, subliniind implicarea acestuia din urmă: „Acum se făcea că merge cu tatăl său pe drumul cimitirului..." De remarcat că traducerea românească nu redă pregnant „rima" interioară a originalului: începutul părții introductive a visului „(Strașnîi son prisnilsa Raskolnikovu"), și începutul părții a doua, de bază („I vot snitsa emu"). Folosind de două ori același verb cu sensul „a avea

un vis", la timpul trecut prima dată, şi la prezentul istoric, a doua oară, iar numele de familie şi prenumele personal în acelaşi caz gramatical cerut de verb, care semnalizează repetiţia-sublinierea (prin cuvintele, în traducerea *ad litteram* „Şi iată că..."), precum şi ritmul corelat al frazelor scurte, Dostoievski urmăreşte scopuri artistice asupra cărora vom reveni mai jos. În partea principală, rolul naratorului impersonal se reduce substanţial şi datorită tonului obiectiv, preponderenţei dialogului, creîndu-se o adevărată scenă dramatică. Această scenă, descriind torturarea şi uciderea unei mîrţoage, este renumită în literatura universală datorită forţei ideilor, a întîmplării în sine. Dar arta prozatorului, generînd această forţă, nu a fost analizată chiar în aspectele sale esenţiale nici pînă acum. Textul răspunde în primul rînd poeticii realismului din secolul al XIX-lea în ceea ce priveşte cerinţele generale ale acestei metode literare: detaliile verosimile, caracterele tipice, plasticitatea, bogăţia culorilor şi a nuanţelor, prezenţa datelor mediului social. Aceste constatări pot părea la prima vedere ca lipsite de acoperire, căci critica, pe parcursul unui întreg secol, a vorbit despre lipsa stilului la Dostoievski, despre nivelarea, uniformizarea limbajului eterogen al personajelor, tendenţiozitate etc. Visul lui Raskolnikov, ca scriitură, infirmă în mod hotărît asemenea păreri.

Locul central în acest vis îl ocupă scena în care este omorîtă mîrţoaga. O astfel de mîrţoagă, ca aceea aparţinînd birjarului brutal Mikolka, îşi dă sufletul pînă urneşte un car cu lemne obişnuit. Cu atît mai mult aici, cînd e înhămată la un vehicul gigant, cînd este crunt bătută. Mîrţoaga se străduieşte totuşi să facă faţă şi, instinctiv, chiar încearcă să se ferească de loviturile grele ale stăpînului şi ale celor doi flăcăi urcaţi în imensa căruţă. Mikolka, înfuriat, fulgeră, zbiară şi trece de la bici la o oişte lungă şi groasă ca să lovească mai greu, fiindcă: „E calul meu!" Ultima fază a îngrozitoarei scene se derulează în felul următor:

„Mikolka îşi face vînt pentru a doua oară şi o nouă lovitură cade cu putere pe spinarea bietei mîrţoage. Crupa i se lasă în jos, dar iapa se saltă din nou, se opinteşte şi se opinteşte, trage din răsputeri, se smuceşte cînd într-o parte, cînd într-alta, ca să urnească greutatea; dar şase bice o lo-

vesc năprasnic din toate părțile, oiștea se ridică și se lasă din nou, încă o dată, și încă o dată, cadențat, greu. Mikolka e în culmea furiei că nu poate să doboare iapa dintr-o lovitură.

— Are viață în ea! strigă lumea.

— Acușica are să cadă, fraților, acușica se isprăvește! răcnește un privitor din mulțime.

— Dă-i una cu toporul, ce mai stai! Doboar-o dintr-o dată! strigă altul.

— Ce-ei, mînca-te-ar puricii să te mănînce! Feriți! răcnește Mikolka. Azvîrle oiștea, se apleacă din nou în căruță și scoate de acolo o rangă de fier. Feriți! urlă el și cu toată puterea izbește în sărmanul căluț.

Lovitura spintecă aerul; căluțul se clătină, crupa i se lasă în jos; mai încearcă să se smucească o dată, dar ranga îi cade din nou, greu, pe spate, și el se prăbușește, ca și cînd i s-ar fi retezat toate cele patru picioare deodată.

— Doboară-l! strigă Mikolka și sare în neștire din căruță.

Cîțiva flăcăi, roșii și beți ca și el, apucă ce se nimerește — bice, bețe, oiștea — și se reped la căluțul ce-și dă sufletul. Mikolka se oprește alături și lovește în neștire cu ranga în spinarea bietului animal. Căluțul întinde botul, suflă greu și moare.

— L-a doborît! strigă mulțimea.

— Da de ce, n-a vrut să meargă la galop?

— E al meu! răcnește Mikolka cu ranga în mînă, și ochii îi sînt injectați de ură.

S-a oprit parcă cu părere de rău că nu mai are în cine da.

— Omule, n-ai suflet de creștin! strigă mai multe glasuri.

Bietul copil nu mai știe ce face. Țipînd, își croiește drum prin mulțime, se repede la căluț, îmbrățișează botul mort, însîngerat și-l sărută, sărută ochii, buzele... Apoi sare și, nebun de mînie, se năpustește să-l lovească cu pumnișorii pe Mikolka. În clipa aceea, tatăl, care a tot încercat să-l prindă, pune, în sfîrșit, mîna pe el și-l scoate din mulțime.

— Hai, hai să plecăm! îi spune tatăl. Să mergem acasă!

— Tăticule! Pentru ce... pentru ce au... omorît... bietul căluț? plînge el, dar răsuflarea i se taie și cuvintele izbucnesc din piept în frînturi de țipăt.

— Beţivii îşi fac de cap, nu e treaba noastră, să mergem ! spune tatăl.

Băiatul îl prinde cu braţele de gît, dar simte o povară grea care îi apasă pieptul. Ar vrea să răsufle, să strige şi... se trezeşte.

Raskolnikov se trezi lac de sudoare, cu părul ud, gîfîind, şi se ridică în capul oaselor.

Slavă Domnului, n-a fost decît un vis ! zise el..."

Rememorarea scenei, citarea unui fragment atît de amplu ne înlesneşte dezvăluirea liniilor de forţă ale artei dostoievskiene. Imaginea artistică fantastică, oniricul apare aici în mai multe ipostaze, fiind vorba, în primul rînd, de faptul că visul rămîne vis : activitate psihologică naturală, verosimilă în timpul somnului (ceea ce este subliniat prin observaţia introductivă citată despre posibilitatea fenomenului în anumite stări sufleteşti şi referirile directe la somnul nedeghizat). Structura scenei în contextul mai larg al textului romanesc este determinată de corelaţia, interdependenţa straturilor oniric şi cel real. Am văzut că punctul de plecare pentru scriitor îl constituie înţelegerea visului terifiant ca rezultat natural al stării psihologice surescitate, tulburi. Dar pe Dostoievski îl interesau nu numai aceste conexiuni de cauzalitate psiho-fiziologice, ci într-o măsură şi mai mare resursele de expresivitate ale fantasticului, adaptabilitatea lui la statutul purtătorului de semnificaţii estetice. Din acest punct de vedere este de remarcat faptul că imaginea artistică dobîndeşte, datorită fantasticului, noi calităţi importante, devine polivalentă. Prin oniric se dezvăluie, în primul rînd, realitatea cea mai obişnuită, cea mai banală, cea mai cruntă, apoi, în al doilea rînd, visul eroului extroverteşte subconştientul său şi poate fi perceput ca o dramatizare a fluxului său de conştiinţă prin căi bizare, în orice caz ca un instrument eficace al analizei psihologice ; în al treilea rînd, fantasticul introduce problemele etico-filozofice centrale ale romanului, e drept, în linii vagi, prin sfera afectivului, dar într-un afectiv acut, implicînd sensibilitatea şi puritatea inimii de copil. Dar depistăm aici în faşă, în stare ascunsă, şi problemele ideologice ca atare, ele fiind legate de existenţa umană în epoca de criză a civilizaţiei ajunse la culmea dezvoltării antagonice. Sînt puse pe tapet preceptele : *totul este*

permis şi *dreptul de a ucide o fiinţă „inutilă"*. Cuvintele lui Mikolka despre mîrţoagă : „Îmi vine s-o omor, stric mîncarea de pomană pe ea !" — se asociază direct cu plănuita omucidere, căci coşmarul a apărut sub influenţa *repetiţiei crimei*. Se formează aici şi motivul proprietăţii — bază de violenţă, care se constituie prin revenirea frazei lui Mikolka referitoare la omorîrea bietului căluţ : „E al meu... Este calul meu"...

Fantasticul ca scop în sine, rupt de realitate, redus la dimensiunile miracolului supranatural, nu-l mai regăsim în operele scriitorului de după 1860. Continuînd drumul început în proza de tinereţe, Dostoievski reuşeşte, în epoca maturităţii, să adapteze imaginarul la nevoile artei sale în vederea descifrării antinomiilor afective, etice şi filozofice, a pătrunderii în straturile cele mai adînci ale sufletului uman şi în mecanismul antagonismelor sociale. În perioada de după *Crimă şi pedeapsă*, romancierul ajunge la noi culmi ale artei sale tocmai prin valorificarea potenţelor ascunse ale fantasticului. Ciclul de nuvele din *Jurnalul scriitorului*, care a pregătit romanul *Fraţii Karamazov* n-ar fi putut exista fără implicarea fantasticului în forma sa onirică sau mitică. Mai mult, aceste nuvele sînt programatice pentru arta scriitorului din ultima perioadă a vieţii sale, artă care a găsit întruchipare elocventă în *Fraţii Karamazov*, prin cîteva aspecte şi structuri cheie, de o factură imaginară specifică.

Complexitatea fenomenului, cu toate implicaţiile sale, o observăm în capitolul al IX-lea, *Vedenia lui Ivan Feodorovici. Diavolul* din *Cartea a unsprezecea* a romanului. După uciderea tatălui şi întîlnirile cu Smerdeakov, care scot în relief responsabilitatea sa morală pentru crima săvîrşită, Ivan, cu sănătatea şubrezită şi nervii zdruncinaţi, ajunge în pragul dedublării. Principiul propagat de el — „totul e permis" — cel puţin a stimulat pe Smerdeakov în acţiunea sa, nemaivorbind de aprobarea lui aparentă sau chiar efectivă, dar tăcută, ce se poate desprinde dintr-o anumită interpretare a plecării sale din localitate în ajunul catastrofei. Medicul îi explică lui Ivan că în starea în care se află poate foarte bine să aibă halucinaţii. Ceea ce se şi întîmplă : în locuinţa lui Ivan apare un oaspete nepoftit, diavolul în chipul unui *gentleman* rus, un nobil scăpătat, îmbrăcat în

haine uşor demodate, care nu este altceva decît dublul lui Ivan, partea cea mai urîtă a conştiinţei sale. Această împrejurare, evidenţierea caracterului artistic *convenţional* al întruchipării în figura diavolului a *alter ego*-ului, ne permite să identificăm particularităţile poeticii fantasticului la Dostoievski.

În cadrul dialogului cu diavolul, Ivan îşi recunoaşte la fiecare pas ideile, intenţiile, sentimentele, pe care acum n-ar dori să le mai aibă: „În realitate eu vorbesc, eu însumi, nu tu!", „Îmi dau seama că eşti o halucinaţie. Eşti propria mea întruchipare, mai bine zis, o întruchipare fragmentară a mea... a gîndurilor şi sentimentelor mele, dar a celor mai josnice şi mai meschine sentimente" [9]. În toiul polemicii, Ivan, înfuriat, ia paharul de pe masă şi-l zvîrle în diavol, care stînd pe divan îşi şterge hainele împroşcate cu ceai. În finalul scenei însă, cînd Ivan îşi revine şi fantoma dispare, povestitorul observă: „Cele două lumînări arseseră aproape pînă la capăt, paharul pe care tocmai îl aruncase asupra musafirului se afla pe masă în dreptul lui, iar pe divan nu era nimeni". Pentru cititor parcă totul devine limpede, dar Ivan declară: „Nu, totuşi n-a fost vis! Pot să jur că n-am visat! Tot ce s-a întîmplat adineauri era aievea!"

În spatele ambiguităţii — există/nu există fantoma — se dezvăluie ipostazele, structura şi semnificaţia fantasticului. Ivan, pînă la urmă, vrea să creadă în existenţa *reală* a diavolului (*halucinaţia* într-adevăr este reală), pe cînd la nivelul auctorial apare manifest caracterul *convenţional* (deşi realist) al fantomei.

Într-adevăr, Ivan are motive temeinice să dorească existenţa reală a diavolului creat de halucinaţia sa, pentru că în acest fel s-ar fi putut debarasa de eul său cel rău, monstruos, de responsabilitatea morală pentru crima săvîrşită care îl mistuie. În scrisoarea către N. A. Liubimov din 10 august 1880, care însoţea manuscrisul capitolului în discuţie, expediat la redacţia revistei „Russki vestnik" spre publicare, romancierul comenta în felul următor propriul text: „Eroul meu, bineînţeles, are halucinaţii, dar le amestecă cu coşmarul său. Aici este vorba nu numai de un fenomen biologic (bolnăvicios), cînd omul începe să nu mai deslușească pentru anumite intervale de timp diferenţa dintre realitate şi

vedenie (ceea ce se întîmplă măcar o dată în viaţa fiecărui om), dar şi de unul spiritual, adecvat eroului, caracterului acestuia: negînd existenţa reală a fantomei, el, cînd fantoma dispare, se pronunţă în favoarea existenţei ei reale. *Chinuit de necredinţă, el (inconştient) doreşte* în acelaşi timp ca fantoma să nu fie o vedenie, ci ceva adevărat". Deci, la nivelul superior al concepţiei estetice avem de a face cu fenomenul artistic al fantasticului în calitate de formă convenţională nedeghizată, pe cînd la nivelul personajului figura diavolului pluteşte între sfera realului şi a imaginarului.

Astfel, statutul fantasticului în poetica lui Dostoievski prevede integrarea lui în real şi deghizarea sa ca formă artistică convenţională, cu toate că la nivelul personajului nu se exclude existenţa unei „alte lumi", care la nivelul auctorial sugerează abisul impenetrabil al sufletului, domenii neconsumate ale realului. Graniţele fantasticului, în concepţia lui Dostoievski, depăşesc cu mult sfera tehnicii, a ambiguităţii ca procedeu (ezitare între real şi miraculos).

Diavolul, implantat parcă în mintea încinsă a lui Ivan, sapă în trecutul şi în subconştientul lui şi scoate la iveală postulatele filozofiei sale. Tot ce spune îi aparţine lui Ivan, dar de exprimat exprimă el şi, ca să zicem aşa, procedeul aduce un mare serviciu artei prozatorului. Ivan îşi recunoaşte anecdotele, legendele în care el a întruchipat viziunea sa despre societatea viitorului fără divinitate, sub autoritatea „omului-zeu", bazat în exclusivitate pe interesul material. Fiindcă Ivan nu-i permite să vorbească despre opera sa cea mai importantă, de altfel cunoscută cititorului, *Marele inchizitor*, năluca insistă asupra poemului *Cataclismul geologic*, conţinînd, printre altele, aceleaşi idei despre principiul dominant al societăţii antagoniste bazate pe violenţă: „totul e permis", principiu care se lega nu odată în concepţia scriitorului de lipsa credinţei creştine, parcă fără această credinţă n-ar exista virtute... Dar nu intrăm în alte detalii, semnalăm doar potenţarea fantasticului în acest fragment de roman.

Figura diavolului, alături de funcţia nemijlocită de a proiecta într-un spaţiu perceptibil gîndurile tainice, îndoielile, mustrările de conştiinţă ale lui Ivan, mai are şi o altă menire, căci sfera fantasticului îi permite scriitorului să-şi

expliciteze propria viziune, ideile sale filozofice, etice și estetice atît în formă teoretică, noțională (fiind vorba de materialism și idealism, catolicism și ateism), cît și în forme intuitiv-simbolice cu ajutorul unor motive și mituri invocate: cum sînt cel al *Demonului* sau cel al lui *Faust*. Ne interesează aici în mod deosebit ideile estetice referitoare la compatibilitatea fantasticului cu arta realistă.

În căutarea coordonatelor de bază pornim de la conexiunea fantezie-realitate pe care o întîlnim și în descrierea visului lui Raskolnikov, și aici, în vedenia lui Ivan Karamazov, și în considerațiunile teoretice programatice. Aplicînd și adaptînd la propria sa persoană cunoscuta maximă a lui Terențiu: *Satana sum et nihil humani a me alienum puto*, Diavolul începe să mintă, e gata să recunoască faptul că nu este altceva decît nălucirea minții lui Ivan, dar face următoarea observație în legătură cu faptul că și el poate spune ceva nou: „Uneori în vis, mai ales într-un coșmar, omul, bunăoară cînd se culcă cu stomacul încărcat sau cine știe din ce altă cauză, vede niște scene atît de extraordinare (în original: *hudojestvennîe* — artistice — n.n.), atît de veridice, atît de complicate, participă la niște evenimente sau chiar la un șir întreg de peripeții, legate între ele printr-o intrigă cu o mulțime de detalii atît de neprevăzute — începînd cu cele mai înalte manifestări ale spiritului și sfîrșind cu cel mai neînsemnat nasture de la plastron — încît, pe legea mea, nici chiar Lev Tolstoi nu cred c-ar putea să le imagineze! Interesant e că de obicei visele astea nu le au scriitorii, ci omul de pe stradă, funcționari, foiletoniști, popi..."

Epitetul din expresia visul *artistic* (întîlnită în original), comparația cu Tolstoi vizînd plasticitatea imaginilor și a detaliilor, mențiunea că asemenea visuri complete și complexe le au alți oameni, nu scriitorii — totul în aceste rînduri, pune problema: este oare o imagine veridică și plastică în același timp, în mod inerent artistică? Să nu uităm că *alter ego*-ul lui Ivan pornește de la faptul că și fantezia poate spune ceva nou, deci, în acest caz ea este artistică. Dar ideea este reluată și în alte locuri. Musafirul nepoftit, prezentat la început ca o figură destul de banală din mediul nobiliar în declin, chiar ca un linge blide, la o cotitură a

înfruntărilor oferă cîteva amănunte despre o secure ajunsă satelit în spaţiul cosmic, vrînd să facă dovada că el există în realitate, pretenţie respinsă, poate, pentru moment, de gazdă în felul următor: „Cel puţin încearcă să minţi mai cu haz, altfel să ştii că nu te mai ascult. Ce-ţi închipui, c-o să mă dai gata cu realismul tău, c-o să mă faci să cred că exişti într-adevăr? Ei, uite că nu vreau să cred. Şi n-am să cred!" *Alter ego*-ul procedează la o retragere tactică, dar în curînd, venind dintr-o altă direcţie, ia în batjocură intenţia lui Ivan de a-l bate sau de a-l da afară, situîndu-se pe aceleaşi poziţii estetice: bruscarea fantomei n-ar fi dovedit nimic altceva, decît existenţa ei reală. Din punctul de vedere al poeticii dostoievskiene însă şi al imaginii artistice în general, importantă este nu existenţa reală, veridicitatea în sine sau caracterul fantastic al mijloacelor de exprimare, ci *ce* şi *cum*, cu ce forţă de convingere se exprimă — se oglindeşte — se sugerează.

Apărîndu-şi propria-i modalitate artistică, Dostoievski respinge altele, în mod deosebit pe cele lipsite de valoare, ca de exemplu, romantismul epigonic grandilocvent. Apariţia diavolului în hainele ponosite ale unui *gentleman* rus are multe semnificaţii: cutezanţa lui Ivan de a înfrunta ordinea universală pe baza principiului amoral egoist şi crud: „totul e permis", se frînge în urma catastrofei, deci spiritul său nu mai poate apărea ca „măreţ" sau „sublim". În acest context una dintre remarcile *Alter ego*-ului vizează un aspect preponderent estetic: „Eşti furios pe mine pentru că n-am apărut înaintea ta într-o văpaie de foc, «tunînd şi fulgerînd», cu aripile arse, ci sub această înfăţişare modestă. Simţul tău estetic şi amorul tău propriu sînt jignite: cum de şi-a permis un drac de duzină să se prezinte aşa unei persoane atît de simandicoase ca domnia ta? În tine mai vibrează încă struna aceea romantică despre care Belinski vorbea atît de ironic". Criticul respingea, într-adevăr, romantismul epigonic în toate hainele şi ipostazele sale, venerînd pe cei mari şi autentici, printre care *Faust*-ul lui Goethe adus aici în continuarea dialogului în discuţie de dublul lui Ivan, sau *Manfred*-ul lui Byron, *Demonul* lui Lermontov, care apar în calitate de coordonate extratextuale asociate [10].

Autorul romanului *Fraţii Karamazov* şi aici, ca şi în *Marele inchizitor* şi în alte legende despre care o să vorbim într-un alt studiu, face elogiul pasionat al drepturilor legitime ale fantasticului în artă, drepturi bazate pe forţa expresivităţii. Figura dublului lui Ivan, a diavolului, este o mare realizare artistică ce confirmă *de facto* viabilitatea poeticii scriitorului. Modalitatea fantastică devine, în acelaşi timp, purtătorul ideilor estetice în apărarea acestei formule realiste, de exemplu, atunci cînd se afirmă prin gura diavolului: „Cu toate că, de fapt, nu sînt decît o năzucire a minţii tale, o halucinaţie, la fel ca într-un coşmar, se întîmplă să spun lucruri originale, care nici prin gînd nu ţi-ar fi trecut; aşa încît, fără să împrumut de loc gîndurile tale... nu sînt nimic mai mult decît un vis urzit de închipuirea ta". Spuneam că aici este vorba de o pledoarie în favoarea realismului. Dar nu e posibil să fie tocmai invers, să fie o acuzaţie? Punem această întrebare deoarece într-un alt context, puţin mai sus, diavolul observă cu ironie caustică: „Fiindcă şi eu, ca şi tine, am o adevărată aversiune pentru fantastic, tocmai de aceea mă împac atît de bine cu realismul vostru pămîntesc. La voi totul este precis conturat, turnat în formule, totul se prezintă sub aspecte geometrice, pe cînd la noi nu există decît nişte ecuaţii nerezolvate!" Aici se respinge însă un alt realism. Dar, pentru clarificări mai sigure, trebuie să părăsim dublul lui Ivan, mai ales din cauză că el a adoptat „noua metodă" de a convinge prin trezirea îndoielii. Aluziile din *Fraţii Karamazov* devin perfect clare numai în lumina textelor programatice — unele beletristice, altele teoretice — tocmai din perioada pregătirii romanului.

În *Jurnalul scriitorului* Dostoievski a publicat patru nuvele: *Bobok* (1873), *Un băiat la bradul lui Hristos* (1876), *Smerita* (1876), *Visul unui om ridicol* (1877), dintre care ultimele două poartă subtitlul „povestire fantastică", dar şi primele două au acelaşi caracter. Poetica fantasticului, mai ales în ultimul deceniu al vieţii, constituie preocuparea centrală a romancierului.

Povestirea *Bobok. Însemnările unei persoane* reînvie o întreagă armată de stafii ieşite din morminte de diferite categorii sociale şi mai ales categorii superioare, unde au fost înmormîntaţi generali, baroni, consilieri personali şi alte

„excelențe". Structura acestei povestiri satirice cuprinde două straturi distincte : primul este constituit din descrierea vieții eroilor pînă la moarte cu mijloacele realismului tradițional, iar al doilea, cel fantastic, prezintă viața duhurilor, fiindcă, potrivit convenției artistice, oamenii continuă să „trăiască" un anumit timp și după moarte. Cele două structuri sînt realizate prin introducerea figurii „unei persoane", a naratorului fictiv care, vizitînd cimitirul, a adormit pe un mormînt și a ascultat — visînd — o mulțime de istorii și întîmplări. Personajele creionate cu mijloacele visului și ale halucinației au, din punct de vedere al facturii imaginii artistice, toate calitățile remarcate deja în coșmarul lui Raskolnikov precum și unele calități din vedenia lui Ivan Karamazov : plasticitatea, expresia liberă, deschisă, a valorificării estetice, implicarea unor idei filozofice. Diferența se reduce, în această direcție, doar la tonul satiric, preponderent aici, la miza criticii sociale a păturilor superioare în descompunere morală, apărută în prim plan.

Personajele nu numai că-și păstrează o logică a caracterelor formate în timpul vieții, dar se manifestă mai liber, nefiind supuse convențiilor obligatorii din viața reală, din societate. Spiritul unui mort se adresează confraților săi în felul următor : „Pînă una, alta vreau ca nimeni să nu mintă. Asta e tot ce vreau, pentru că ăsta e principalul. Pe pămînt nu poți să trăiești fără să minți, pentru că viața și minciuna sînt sinonime, ei, dar aici, n-o să mințim și gata. Ei, drăcia dracului, trebuie să însemne și mormîntul ăsta ceva ! O să ne povestim cu voce tare istoriile și n-o să ne rușinăm de nimic. Eu am să povestesc primul. Știți, eu sînt un tip senzual. Toate astea sînt legate acolo sus cu niște sfori putrede. Jos sforile, și să trăim lunile astea două în adevărul cel mai nerușinat ! Să ne dezbrăcăm, să ne dezgolim !" [11]

Formula adoptată îi permite scriitorului radiografierea personajelor fără nici o piedică, scoaterea la lumină a mobilurilor cele mai ascunse de acțiune, realizarea unui tablou satiric al societății cu moravuri cinice. Aceste calități, în cazul de față, prezintă niște realizări în plus față de alte formule reduse la ipostaza verosimilului.

Căutările neobosite ale scriitorului ca și nedumerirea criticii față de aspectele novatoare ale artei sale îl obligau să se

justifice, ceea ce implica argumente teoretice. Asemenea argumente pătrund uneori și în proza artistică. Astfel, în *Smerita*, autorul simte nevoia de a oferi cititorului unele lămuriri. În introducere el notează referitor la povestirea sa: „Am denumit-o fantastică, deși eu însumi o socotesc reală în gradul cel mai înalt. Fantasticul însă există cu adevărat aici — e în forma însăși a povestirii, ceea ce și găsesc necesar să explic în prealabil". Cititorul trebuie să-și închipuie un soț care stă la căpătîiul soției sinucigașe, este tulburat, vrea să înțeleagă tragedia, motivele ei și vorbește dezlînat, de unul singur, uneori adresîndu-se parcă unui judecător absent. Și, continuă prozatorul, „dacă un stenograf ar fi putut să-l asculte și să-l înregistreze, ar fi ieșit ceva mai primitiv, mai nefinisat decît la mine, dar, după cîte mi se pare, ordinea psihologică ar fi rămas aceeași. Ei bine, această ipoteză a stenografului (după care aș fi prelucrat cele înregistrate) constituie tocmai ceea ce numesc eu fantastic în povestirea asta" [12]. Dostoievski invocă și un precedent în acest sens: *Ultima zi a unui condamnat la moarte* de Victor Hugo.

Grija scriitorului pentru realismul psihologic se manifestă în această introducere cu toată puterea: fantasticul nu trebuie să-l pericliteze, fantasticul poate chiar să-l promoveze. De fapt, strict vorbind, fenomenul vizat în prefața povestirii *Smerita* este nu atît fantasticul propriu-zis, cît implicarea convenționalului în artă. Nici în povestire fantasticul nu joacă un rol important, cel puțin în comparație cu celelalte povestiri publicate în *Jurnalul scriitorului*. În *Smerita*, însă, este prezent intensiv excepționalul, un alt element primordial al poeticii dostoievskiene analog cu fantasticul. Caracterele și situațiile excepționale sînt definitorii pentru romanele lui Dostoievski. În povestirea de față fenomenul extraordinar este sinuciderea, în romane — omorul, boala, prostituția, paricidul... Cazul extrem: sinuciderea, cu o icoană la piept, a unei biete femei nu este în *Smerita* un obiect de senzație, ci unul supus analizei într-un context foarte complex al antagonismelor sociale și existențiale de cea mai mare anvergură.

Din cea mai banală sărăcie Smerita ajunge la marginea prăpastiei. În situația ei disperată, o fată tînără pornește de cele mai multe ori pe drumul pierzaniei deghizate sau a căsătoriei de compromis. Primul drum fără ieșire apare cu toată claritatea atunci cînd Smerita se trezește că a cheltuit toți

banii pe anunțuri în ziare tot mai puțin pretențioase în căutare de lucru, iar eroul nuvelei, proprietarul casei de credit, îi sugerează că pentru a reuși n-are decît să dea în ziar următorul anunț : „Persoană tînără, orfană, caut loc de guvernantă la copii mici, de preferință la un văduv. Pot să ajut și la gospodărie". Al doilea drum, neimplicînd „decît" renunțarea la propriile sentimente, la propria personalitate, este deja netezit de rudele „binefăcătoare" : căsătoria cu un negustor gras, văduv, cu copii. Pe primul drum Smerita nu poate să pornească pentru că este cinstită, curată ca izvorul de munte ; pe al doilea — de asemenea, pentru că are personalitate și este mîndră. Ea îl alege pe proprietarul casei de credit, fost ofițer, rănit și el de soartă, crezînd în posibilitatea dragostei pentru un om care „vrea să se răzbune pe societate" și știe să citeze din *Faust* al lui Goethe.

Refuzul căilor obișnuite și opțiunea eroilor pentru cele de excepție este condiționată de o profundă logică a caracterelor, de forța pasiunilor, de acuitatea conflictelor în care sînt antrenate. Aici se manifestă preferința lui Dostoievski pentru situațiile tragice care implică, ca și în creația lui Euripide sau Shakespeare, cazul extrem. Dacă la antici cazul extrem tragic se absolutizează prin absența banalului și prin acțiunea destinului fatal, iar la Shakespeare se subliniază vecinătatea și contrastul dintre tragic și comic, Dostoievski investighează nu numai opoziția tragic-comic, dar și interdependența acestor stări polare, trecerea fenomenelor dintr-o categorie în alta.

Eroul nuvelei, zălogarul, nu o salvează pe eroină, ci numai amînă, potențează prăbușirea ei. Încercarea venită din partea lui de a domina o altă ființă umană se lovește de demnitatea și mîndria Smeritei, care se revoltă. În consecință, actul de sacrificare a personalității umane în numele egoismului nu mai poate rămîne deghizat. Eroul, cu toată lupta lăuntrică a pasiunilor (și el, „omul cel mai generos", a fost jignit și umilit, și el vrea să fie fericit, dar în izolare față de oameni și împotriva lor, chiar dacă „împreună" cu soția) devine călăul Smeritei. O situație generică banală, ascunzînd măcinarea din interior a personalității, dacă ne gîndim la perspectiva eroinei de a se mărita cu negustorul gras sau de a se angaja la un văduv, în mod iminent la Dostoievski trebuie să fie dezvăluită, demascată, puternic insolitată, ceea

ce și se face prin cazul extrem, prin sinuciderea cu icoana la piept, prin acest act disperat convergent cu neantul, dar cu pecetea de neșters a condiției umane : năzuința (aici iluzorie) de a se salva.

Pe Dostoievski nu-l interesează cazul extrem în sine, ci implicațiile lui care ne duc la profunde concluzii moral-filozofice. În arta sa tragismul existenței moderne este de neînchipuit fără cazuri extreme. Este suficient să amintim că săvîrșirea omuciderii în *Crimă și pedeapsă* ocupă cîteva pagini, pregătirea ei — cîteva capitole, iar restul, partea cea mai mare a romanului, este consacrat implicațiilor și urmărilor actului extrem de grav pe plan moral-filozofic și existențial ; și aici însă apar cazuri noi de extreme, iar în subiect — suspansul provenit din sfera romanului negru și a romanului de aventură. Figura anchetatorului Porfiri Petrovici sudează ipostaza polițistă cu cea filozofică din *Crimă și pedeapsă*. Leonid Grossman, mai demult, și Vladimir Pozner, mai recent, au vorbit destul de clar despre îmbinarea acestor elemente în romanul dostoievskian. Observațiile despre căutarea veșnică a formelor noi și angrenarea diferitelor modalități de creație, de la filozofie și melodramă pînă la teatrul de bîlci și romanul de bulevard sînt pătrunzătoare, iar ideea de contopire a banalului și fantasticului — chiar foarte importantă. De precizat numai că la Dostoievski nu e vorba de contopirea romantică a sublimului și grotescului, sau pur și simplu de un „amestec dintre Platon și Eugène Sue“ [13].

Implicarea diferitelor modalități, modele și universuri în universul artistic dostoievskian constituie obiectul următoarelor studii din acest volum ; aici nu ne preocupă decît poetica prezentării cazului extrem, a crimei, prostituției, bolii etc. Ne surprinde în acest sens, chiar mai mult decît în cazul fantasticului, implantarea filozoficului în fapte excepționale. Crimele eroilor ideologi ai lui Dostoievski — Raskolnikov, Stavroghin, Ivan Karamazov — sînt consecințe ale unor teorii experimentale, lucru demonstrat de critică. Mai puțină atenție s-a acordat corelațiilor dintre banal și excepțional în arta romancierului.

Dostoievski merge pe linia identificării opoziției dintre banal și excepțional în numele unui sistem semantic integra-

tor la un nivel superior de generalizare, implicînd însă faptul particular de excepție. Cazurile extreme sînt desfășurate aproape programatic în romanul *Frații Karamazov*. Astfel, în capitolul *Răzvrătirea* din *Cartea a cincea. Pro și contra* Ivan invocă în fața lui Alioșa fapte de o cruzime incredibilă referitoare la suferința copiilor. Atrocitățile săvîrșite de turci și cerchezi în Bulgaria sînt exemplificate printr-o scenă în care soldații încearcă să înveselească pe un copilaș aflat în brațele mamei și cînd reușesc să-l facă să rîdă „unul din ei ațintește asupra lui pistolul de la o distanță de-o palmă. Prichindelul rîde fericit și întinde mînuțele, dînd să apuce jucăria aceea strălucitoare ; în momentul acela bestia apasă pe trăgaci, slobozindu-i glontele drept în față, și-i zdrobește căpșorul... Artistic, nu-i așa ? Se zice că turcii se prăpădesc după dulciuri..." Crime asemănătoare se petrec și în alte țări civilizate, unde copiii sînt bătuți fără milă sau sînt pedepsiți cu metode sadice ; ultima istorie despre un băiețaș de vreo opt ani care întîmplător a nimerit cu o piatră pe unul dintre copoii moșierului, general în retragere, faptă pentru care este hăituit de sute de cîini de vînătoare și „în cele din urmă, dulăii îl încolțesc și-l rup în bucăți sub ochii maică-si".

Deci numai cazuri extreme. Dostoievski insistă însă că aceste cazuri sînt *fapte reale ;* pentru istoria copilului sfîșiat și înfulecat de cîini din porunca moșierului, de pildă, romancierul trimite la documente publicate în ediții științifice și prin gura lui Ivan subliniază încă o dată : „Trebuie să știi că asemenea oameni au existat în realitate". Veridicitatea acestor întîmplări este de necontestat, absolută.

Menirea scriitorului nu se limitează însă la descrierea faptelor, ci subsumează și obligația de a interpreta aceste fapte ; interpretarea se face prin acumularea lor în vederea construirii motivului ideatic sau literar. Acest lucru se și produce aici, imediat, în a doua parte a capitolului *Răzvrătirea,* unde Ivan dezvăluie sensul faptelor relatate : armonia construită pe suferința oamenilor nu poate fi acceptată, ordinea universală construită pe lacrimi de copil trebuie respinsă.

Militînd pentru valorificarea artistică a excepționalului, Dostoievski respinge, în același timp, prezența acestuia în operă fără rost, fără finalitate estetică. În consecință, tre-

buie să înţelegem că nu numai banalul poate fi inexpresiv în artă, ci şi imaginea fotografică a fenomenului exotic sau excepţional. Deci, în sine, este respins şi excepţionalul. Pentru această idee relevantă devine menţiunea naratorului din povestirea *Bobok* care, prin prisma vederilor sale, transmite opiniile autorului însuşi: „Cred că pictorul nu mi-a făcut portretul de dragul literaturii, ci că am doi negi simetrici pe frunte; e un fenomen. Idei n-au, aşa că au început să călărească fenomene. Şi ce bine i-au ieşit negii, ca vii. Asta numesc ei realism".

Polemica în jurul fantasticului şi excepţionalului în poetica lui Dostoievski, polemică al cărei protagonist a devenit însuşi scriitorul, a avut şi alte semnificaţii. Principiul funcţionalităţii estetice, al expresivităţii subordonînd în aceeaşi măsură şi la acelaşi nivel fenomenele, mijloacele aparţinînd ambelor categorii, declanşează o reacţie în lanţ şi implică şi alte aspecte ale artei sale, de exemplu, prospectarea bolii, inclusiv a bolii psihice. Faima lui Dostoievski era, şi poate mai este şi astăzi, asociată de investigarea exclusivă a trăirilor sumbre, tenebroase, a sufletului bolnav. Asemenea consideraţiuni au apărut încă din timpul vieţii scriitorului şi merită să acordăm atenţie reacţiilor sale faţă de ele. Încă din timpul publicării în revista „Russki vestnik" a romanului *Idiotul*, într-o scrisoare din 14 martie 1868, Appolon Maikov îl informa pe autor despre impresiile sale: „O forţă de expresie teribilă, fulgerări geniale (de exemplu, cînd Mîşkin a fost pălmuit şi răspunsul său etc.), dar toată acţiunea *este mai curînd posibilă şi verosimilă decît adevărată*. Personajul cel mai real, ca să zic aşa, este Mîşkin (Vi se pare ciudat acest lucru?), ceilalţi parcă trăiesc într-o lume fantastică, fiind surprinşi de o lumină puternică, dar fantastică, învăluiţi într-un fel de strălucire excepţională. Citeşti pe nerăsuflate şi în acelaşi timp nu crezi în ceea ce citeşti. Romanul *Crimă şi pedeapsă* acţionează altfel, parcă limpezeşte viaţa, cunoscîndu-l parcă te orientezi mai bine în viaţă". În continuare se vorbeşte despre „iluminatul electric împrumutînd personajelor o strălucire supranaturală" şi se afirmă că aidoma tabloului *Ultima zi a oraşului Pompei* de Briulov (o operă neoclasicistă-romantică de efect) totul e bine şi interesant, dar straniu, incredibil. După publicarea in-

tegrală a romanului, unii dintre critici îi reproşau autorului incoerenţa construcţiei şi, mai ales, înfăţişarea oamenilor bolnavi. V. P. Burenin scria că „romanul ar putea să aibă titlul perfect nu *Idiotul*, ci *Idioţii*", că „naraţiunea se reduce la ceva fantasmagoric", că universul operei face parte din „sfera patologicului" [14].

Deci, o bună parte a criticii n-a înţeles că fenomenele ieşite din comun — boala lui Mîşkin, destinul Nastasiei Filippovna, cu „căderea" ei impusă din copilărie, pasiunea mistuitoare şi criminală a lui Rogojin — sînt ancorate adînc într-o poetică originală şi novatoare, avînd ca scop tocmai contrariul învinuirilor, şi anume, dezvăluirea prin tragic a forţei şi a frumuseţii sentimentelor nobile, pure, eterne. Aceşti critici nu au văzut pădurea din cauza copacilor, limitîndu-şi cîmpul de viziune la suportul tematic al operei, iar faţă de semnificaţiile estetice rămîneau insensibili. De aici pornea indignarea scriitorului care, utilizînd noţiunea de fantastic nu numai în sensul de *ne-real*, de *născocire*, ci în sensul de *real în gradul cel mai înalt*, a respins aceste învinuiri în scrisoarea citată către Strahov: „Nu este oare *Idiotul* meu fantastic însăşi realitatea, şi încă realitatea cea mai obişnuită? Anume cum trebuie să apară asemenea caractere în păturile dezrădăcinate, rupte de popor ale societăţii, pături care devin fantastice în realitate. Dar ce să mai vorbim! În roman multe părţi sînt scrise în grabă, sînt prea lungi şi nereuşite, dar cîte ceva este însă reuşit. Eu apăr nu romanul, ci ideea mea". Nici nu trebuie să adăugăm că „ideea" se referă la arta poetică.

Motivul literar central al romanului *Idiotul*: reabilitarea frumuseţii şi demnităţii umane pîngărite, apare plăsmuit în figuri extraordinare. Mîşkin întruchipînd frumuseţea spirituală supremă este un adevărat erou, bunătatea lui fiind, mai ales în ochii „societăţii", incredibilă; polivalentul titlu al romanului îi este aplicat de „societate" cu sensul de om care nu are simţul realului, nu poate să-şi apere interesele proprii, cariera etc. Cuvîntul idiot are în limba rusă semnificaţia de debil mintal, inocent, dar în roman este reinterpretat nu numai în sensul indicat, cu scopul sfidării moralei oficiale şi a intereselor materiale meschine, ci şi în sensul primar al cuvîntului de origine greacă: „om particular vis-à-vis de

obște" și, în mod deosebit, în alt sens profund, care se realizează prin corelarea eroului cu personajul literaturii medievale, al idiotului ca tip uman străin înțelepciunii cărturărești, dar superior acesteia datorită spiritualității sale ideale, datorită faptului că în fața lui se dezvăluie tainele cele mai ascunse ale existenței. Dostoievski a avut cutezanța de a crea figura omului armonios dezvoltat, frumos *de facto*, ajuns pe culmile idealului uman posibil. Acestui scop îi slujesc asociațiile realizate cu ajutorul corelărilor textuale și extratextuale : comportamentul uman al lui Hristos, Don Quijote fără trăsături comice, „cavalerul sărman" al lui Pușkin și altele, abandonate pe parcursul redactării : Pickwick al lui Dickens, viteazul legendelor populare, Ilia Muromeț.

Un asemenea erou, necunoscut încă literaturii universale, era, în accepțiunea scriitorului, foarte greu de realizat, iar întregul mecanism declanșat, implicînd excepționalul — boala din copilărie, educația rousseauistă, titlul princiar asociat la început cu sărăcia, iar apoi cu bogăția moștenită — nu are altă menire decît să-l convingă pe cititor că un asemenea tip este foarte rar, dar posibil și real. De fapt, Mîșkin devine erou de roman numai după ce s-a însănătoșit, iar cînd încercarea sa de a salva frumusețea și demnitatea pîngărită este zădărnicită de condiția umană dată, de propriile idei creștine ascetice, el, după ce trăiește cumplita tragedie, tragedia și a celor apropiați, cuprins din nou de boală, părăsește universul romanesc. Astfel, la Dostoievski găsim nu numai înfățișarea artistică a bolii din punct de vedere psihologic și medical, ci îi descoperim semnificațiile superioare estetice, alături de mijloace de expresie de altă natură.

Cazului extrem, bunăoară crimei, i se atașează și faptul divers din ziare sau alte întîmplări reale. Semnificația faptului divers în romanul dostoievskian este legată, în primul rînd, de re-crearea cadrului social, de implantarea personajelor fictive în epocă. În acest scop scriitorul se referă direct sau aluziv la cazuri senzaționale bine cunoscute de cititor din presa periodică, cum ar fi în *Idiotul* asocierea lui Rogojin în conștiința Nastasiei Filippovna cu omuciderea săvîrșită de bogatul negustor moscovit V. Mazurin, despre care a putut să afle exact în ajunul începerii acțiunii, datată cu precizie : 27 noiembrie 1867. Mazurin se numără printre prototipurile lui Rogojin.

Faptul divers reconstruit este folosit de scriitor şi pentru realizarea procedeului său preferat denumit de Jacques Catteau „maieutică socială, morală şi spirituală", care permite, datorită întrebărilor bine direcţionate, adresate conlocutorului, dezvăluirea adevărului [15]. Romancierului, în accepţiunea lui Dostoievski, i se cere analiza faptelor, iar, pe de altă parte, arta prozatorului este de neconceput fără detalii, fără amănunte, de aceea contactul nemijlocit cu realitatea, citirea ziarelor, activitatea de ziarist şi de editor aveau o importanţă covîrşitoare pentru munca lui de creaţie.

Dostoievski a fost scriitorul actualităţii în sensul cel mai plin al cuvîntului. Spre deosebire de contemporanii săi Goncearov şi Tolstoi (Tolstoi pînă în perioada *Annei Karenina*), el considera că prozatorul trebuie să înfăţişeze realitatea în continuă dezvoltare, cu precădere fenomenele noi. Dialogul purtat în acest sens cu Goncearov asupra problemei tipicului în artă a scos la iveală deosebirile de vederi dintre cei doi scriitori. Disputa directă din corespondenţa lor (nu s-au păstrat decît două scrisori ale lui Goncearov) s-a iscat în legătură cu schiţa lui Dostoievski *Micile tablouri* (1874) propusă pentru volumul editat în folosul ţăranilor înfometaţi. În scrisorile sale din 11 şi 14 februarie 1874 Goncearov vorbeşte în calitate de redactor al acestui volum ; el îşi exprimă admiraţia şi gratitudinea pentru manuscrisul oferit, dar are îndoieli în privinţa figurii unui popă influenţat de nihilişti, adept al căsătoriei libere (fără forme civile), slobod la gură, fumător pasionat şi în pas cu moda. O asemenea figură era luată, după opinia lui Goncearov, din „realitatea curentă" şi nu putea fi calificată drept tip literar : „Dumneavoastră singur spuneţi că «un asemenea tip e în curs de naştere» ; iertaţi-mă, observ aici o contradicţie : dacă se naşte nu este încă un *tip*. Dumneavoastră cunoaşteţi chiar mai bine decît mine că un tip se formează prin repetiţii sau stratificări îndelungate ale fenomenelor şi caracterelor şi numai acolo şi atunci cînd chipurile lor se întîlnesc într-un ritm accelerat, şi, în sfîrşit, se statornicesc, capătă contururi finite, devenind familiari pentru observatori, numai atunci pot deveni, înfăţişaţi de romancier *sine ira*, obiectul artei". „Dacă noi, adică *noi toţi* — continuă Goncearov, —

nu l-am observat, el nu este un tip. Tipul în accepţiunea mea nu se constituie decît atunci cînd se repetă de mai multe ori şi cînd a fost observat de mai multe ori, devenind cunoscut tuturora" [16].

Ideile citate de Goncearov din schiţa şi din scrisoarea pierdută a corespondentului său ne permit să deducem o altă poetică decît a sa. Dostoievski a caracterizat, de fapt, această poetică proprie şi înainte şi după schimbul de scrisori din februarie 1874. El ducea dorul realităţii în curs de desfăşurare, el se îndrepta pe urmele calde ale fenomenelor abia apărute, el se considera dator, în calitate de romancier, să caracterizeze haosul din jur, crimele, familiile întîmplătoare, ideile noi vizînd transformarea societăţii... Goncearov îl considera pe Şcedrin, din cauză că nu scria *sine ira*, doar publicist, Dostoievski vedea în el „un mare artist". Dostoievski admira inventivitatea naturii şi a realităţii sociale: „Într-adevăr, dacă veţi analiza un fapt chiar nu prea grăitor şi dacă aveţi forţele necesare şi ochiul format, veţi găsi o profunzime pe care n-o are nici Shakespeare. Dar întrebarea este: *cine are ochi şi cine e în măsură s-o facă?* Pentru că e nevoie să fii un artist într-un anume sens, nu numai pentru ca să creezi, să scrii literatură, dar şi pentru ca să remarci faptul nou" [17].

În acest fel, în poetica lui Dostoievski totul este concentrat şi centrat în vederea potenţării creativităţii, a mobilizării resurselor pentru crearea unor valori noi. Primul postulat al acestei poetici este că în artă nu există reguli prestabilite şi artistul nu poate folosi, fără consecinţe nedorite, mijloacele uzate, devenite şablon. Vestitor al dramei cutremurătoare, al tragediei moderne, cronicar al cazurilor extreme, Dostoievski a proclamat nu numai incompatibilitatea realismului cu înfăţişarea fotografică a vieţii, ci şi ideea că nici excepţionalul, nici fantasticul nu pot constitui un scop în sine. Opera literară este concepută ca un organism viu, ca o structură încărcată cu semnificaţii, în care rolul dominant îl are demersul axiologic, estetic.

În privinţa formelor şi mijloacelor artistice, decisiv rămîne, pînă la urmă, nu materialul de construcţie în sine, ci valenţele lui de suport, deci, totul este subordonat principiului estetic superior al funcţionalităţii. În acest sens, totul

este retopit și repotențat, totul devine incandescent. Se subsumează, în interdependență dialectică, particularul și generalul, se validează o concepție modernă a personalității umane vizînd determinări complexe, antropologice, psihologice și sociale. Dostoievski nu absolutizează, aidoma scriitorilor naturaliști, determinismul biologic, ereditatea și datele materiale ale existenței, nu exaltă rolul mediului (asemenea prozatorilor ruși aparținînd curentului realismului sociologic, narodnicismului), ci tinde spre o cvasitotalitate.

Proclamînd drepturile voinței libere, el nu ocolește nici un aspect al unui umanism real, nu face abstracție, de dragul condițiilor sociale determinante, de datele naturii, nu neglijează, în detrimentul unei tipologii generale, factorii naționali și concret individuali, ci prezintă destine umane insolite într-o largă perspectivă istorică. Arta sa se investește, în acest fel, cu o forță nelimitată și rămîne veșnic modernă în pofida faptului că eroii lui, acționînd în numele unei etici de dragoste de oameni, suferă, de cele mai dese ori, înfrîngerea. Prăbușirea lor se datorează însă drumului greșit ales și, în mod deosebit, ordinii universale instalate în lume, revolta împotriva acesteia fiind considerată ca îndreptățită. Protestul împotriva absurdității existenței împrumută operei sale valori perene, semnificații actuale.

Moștenirea artistică a lui Dostoievski își păstrează și astăzi actualitatea. Desigur, secolul al XX-lea nu numai de la el știe că formele fantasticului, dezvăluind fluxul conștiinței și al subconștientului, își pot găsi locul într-o artă realistă. Dar ni se pare că pe plan teoretic nici pînă astăzi nu s-a deslușit pe deplin rolul de generator de forme al excepționalului și fantasticului în realism, factura unei imagistici de mare sinteză filozofică, adesea implicînd simbolul. În orice caz, imensa forță creatoare a lui Dostoievski a îmblînzit și a înnobilat mijloacele specifice ale romanului negru, de aventură și detectiv, ale romantismului terifiant, alături de faptul divers, senzațional, investindu-le cu noi funcții și calități, transformîndu-le și înglobîndu-le organic în arta realistă. Prin aceasta, realismul capătă noi dimensiuni, i se deschid orizonturi nelimitate. Exemplul lui Dostoievski este cel al artistului care rămîne un model, incitînd la crearea altor modele echivalente ca valoare.

2
Mit și motiv I

„Și oare, oare vîrsta de aur nu există decît pe cestile de porțelan ?"

Vîrsta de aur din buzunar

„Dar nu-i același lucru dacă e vis sau nu, odată ce visul mi-a dezvăluit Adevărul ?"

Visul unui om ridicol

Ca mare scriitor modern, Dostoievski s-a angajat și el cu pasiune în această copleșitoare aventură a spiritului uman — pe toate coordonatele sale, gnoseologice, psihologice, estetice — care este mitul. Și, vorbind despre această aventură spirituală, nu ne referim doar la momentul nașterii artei, la fazele ei inițiale, ci la întreaga ei istorie și la existența ei actuală. Căci mitul — imaginarul, facultatea de a cunoaște intuitiv — nu părăsește omul, rămînînd o sursă vitală a artei chiar și în epoca incredibilei și imprevizibilei revoluții tehnico-științifice [1]. Arta lui Dostoievski confirmă cu o forță rară permanența mitologicului în cultura umană. Dar cum, în ce măsură, în ce calitate, prin ce mijloace ?

Succintele preliminarii pentru reconsiderarea locului, rolului, substanței mitului în poetica lui Dostoievski nu pot fi utile fără menționarea punctelor de vedere exprimate, pînă în momentul de față, de critica literară de diferite orientări. Am putea începe cu problema compatibilității incompatibilității între mit și realism, adică cu o întrebare : oare se poate vorbi despre realism acolo unde avem de a face cu o viziune și o artă mitică, nu contravin oare structurile arhetipale și formele fantasticului naturii înseși a imaginii realiste ?

Cercetările care, în urmă cu aproape două decenii, au concentrat atenția asupra mitului în opera lui Dostoievski — D. Fanger, J. Frank, T. Pachmauss — au avansat conceptul de artă mitologică dostoievskiană, de „realism fantastic". Lucrările care dezvoltă această concepție, abordează cu succes diversele probleme ale poeticii, dînd dovadă de o bună

înțelegere a artei romancierului. În studiul *Dostoievski și descoperirea realismului fantastic*, Jozeph Frank, definind maniera originală a scriitorului, se rezumă la „receptarea intuitivă a realului prin neobișnuitul și excepționalul obiectual, care constituie cheia spre forțele sociale, acționează sub aparențele exterioare ale vieții cotidiene“ [2]. Desigur, receptarea realității la Dostoievski nu a fost numai intuitivă, ci și analitică, implicînd chiar aspecte filozofice ca atare, conștientizate. Dar nu această diferență în sfera metodologică, deși decisivă, ne produce astăzi sentimentul de insatisfacție, ci încercările nu tocmai reușite de încadrare a lui Dostoievski într-un curent literar sau altul.

Criticii care definesc realismul dostoievskian drept realism mitic, fantastic sau romantic au tendința de a împinge opera scriitorului dincolo de limitele metodei de creație, ale viziunii asupra omului, ale manierei specifice scriitorilor aparținînd curentului literar realist din secolul trecut sau din secolul nostru, neluînd în seamă imensa semnificație cognitivă și îndeosebi ascuțita critică socială cu care este înzestrată opera sa romanescă. De fapt, ei contestă existența obiectivă a haosului generat de lumea antagonistă a societății contemporane scriitorului, afirmînd că haosul nu este altceva decît proiecția subiectului creator. Conform acestor păreri, Dostoievski se întoarce la omul preistoric și extrasocial al mitologiei.

Reprezentanții școlii formale ruse și ai orientărilor structuraliste au investigat, pînă în ultima vreme, cu predilecție structura narațiunii, genul romanului polifonic, stilul indirect liber, fără ca mitul să se afle în centrul atenției lor. Totuși, Mihail Bahtin oferă o nouă perspectivă, vorbind despre specia literară a romanului dostoievskian ca despre o „menipee carnavalescă“ [3]. Alte aspecte ale problemei atinge V. Toporov în lucrarea *Despre structura romanului dostoievskian în raport cu schemele arhaice ale gîndirii mitologice. „Crimă și pedeapsă“*. Separînd nivelul cuvintelor relevate semantic și organizate în secvențe distinctive ale textului, V. Toporov ajunge la concluzia că în romanele lui Dostoievski „se decupează ușor unele scheme intenționat generale (la care autorul, spre deosebire de majoritatea contemporanilor săi, n-a vrut să renunțe), constituind clasificatori elementari local-

topografici şi temporali, din care se poate întocmi o listă, de operatori metalingvistici şi, în sfîrşit, un mare număr de fragmente de text marcate semantic (adeseori — simbolic), care pot să se manifeste în diferitele părţi ale unei opere sau în mai multe opere (repetiţiile, dedublările, „rimele de situaţii", desfăşurări paralele etc.). În acest sens, romanele lui Dostoievski sînt analoge cu textele mitologice" [4].

Această cercetare, foarte fecundă la nivelul analizei cuvîntului, rămîne totuşi discutabilă. Înainte de toate, ne apare ca limitată, unilaterală, chiar deformatoare analiza „funcţiilor" făcută doar în planul construcţiei fragmentului şi al semnificaţiei locale a cuvintelor care lasă în umbră nivelele superioare, mesajul filozofic şi conţinutul afectiv al întregului, nereţinînd în acest sens decît omniprezenţa ambivalenţei, de exemplu. Se simte nevoia corelării rezultatelor obţinute la nivelul cercetării fragmentelor şi a stilului cu viziunea ontologică generală asupra operei exprimată în structura narativă de ansamblu, în personajele şi în destinele eroilor. Fără un asemenea demers nu poate fi adecvată şi împlinită nici analiza la nivelele inferioare. Astfel, autorul ajunge la concluzii depăşite cu privire la arta prozatorului, emiţînd, de exemplu, ideea neutralităţii, în romanele dostoievskiene, a personajelor faţă de subiectul cu caracter de aventură, aidoma romanelor poliţiste, sau identificînd fantasticul dostoievskian cu cel romantic. O asemenea abordare neagă, pînă la urmă, principiul caracterului determinant al funcţiei, care este valabil şi important: „Tot ce cade sub cîmpul ei de acţiune îşi schimbă substanţa şi caracterul, este privat de criteriile de apreciere anterioare şi, prin urmare, se reconstruieşte din interior, pentru a corespunde cu funcţia respectivă" [5]. Alte cercetări recente ne indică sursele mitologice utilizate de Dostoievski şi comentează modalitatea de abordare a acestora [6].

Vom încerca să ne apropiem de opera scriitorului cu intenţia de a dezvălui structurile ei specifice venind dinspre interiorul universului artistic, ghidîndu-ne după concepţia estetică globală a unei lucrări, după sistemul şi corelaţia imaginilor multidimensionale, stratificate, ca şi după semnificaţiile şi sugestiile care se degajă din ele. Nu venim, deci, cu intenţia de a descrie şi de a analiza miturile preexistente întîlnite

în proza scriitorului, ci încercăm să surprindem integrarea mitului în totalitatea organică a operei lui.

De altfel, circumscrierea sferei mitologicului la nivelul superior al operei, din punct de vedere cantitativ, nu constituie o dificultate prea mare. Miturile în stare pură, ca structuri globale, ocupă în proza scriitorului un loc destul de neînsemnat. Acest strat rămîne de cele mai multe ori ascuns, rareori răzbătînd la suprafață, și, chiar în aceste cazuri, caracterul lui dominant este pus sub semnul întrebării. Mitul ca instrument de stimulare al facultăților asociative în gîndirea cititorului, de trezire a imaginației sale, se integrează de obicei în limbajul natural al naratorului și al personajelor, sau, mai rar, apare în visul eroilor, dezvăluind o ipostază nouă a unei stări psihologice, a unei idei, fără să constituie baza unor structuri de mai mare anvergură. Vîrful vizibil al aisbergului apare însă în cîteva lucrări : este vorba de nuvela *Visul unui om ridicol* și de cîteva părți sau capitole din *Frații Karamazov : Legenda marelui inchizitor, Călugărul rus, Vedenia lui Ivan Feodorovici, Diavolul,* unde miturile devin piloni de susținere a construcției epice.

Titlul complet al nuvelei publicate în *Jurnalul scriitorului* din 1877 sună în felul următor : *Visul unui om ridicol. Povestire fantastică.* Două cuvinte, *visul* și *fantastică,* au menirea să semnaleze forma specifică, iar al treilea — *ridicol* — trimite la noțiunea de *straniu* sau chiar de excepțional. Luat în întregime, acest titlu se referă la conținut, sugerînd tema nuvelei și concentrînd unul dintre motivele ei centrale. Raportate la caracterul preponderent fantastic al titlului, armătura operei și, în bună parte, nivelul superficial al textului se constituie din imaginile realității, din universul obiectual-concret. Eroul, un petersburghez, reprezentant al civilizației europene, este un intelectual înstrăinat de oameni, care, sub povara indiferenței mistuitoare, se decide să-și pună capăt zilelor. Planul, elaborat cu sînge rece, este răsturnat în urma unei întîlniri întîmplătoare. Întîlnirea cu o biată fetiță este, în același timp, banală și insolită. Narațiunea la persoana întîi a eroului dostoievskian ideologic se încadrează în ambianța orășenească sumbră, în condițiile sociale concrete, în albia spațiului și timpului real. Secvențele, imaginile realității care străbat conștiința eroului sînt plastice și caracteristice.

SISTEMUL MOTIVELOR ÎN *VISUL UNUI OM RIDICOL*

1 Cunoaşterea adevărului ⟷ înstrăinarea ; ridicolul → orgoliul ; *e totuna* ⟷ steluţa ⟷ ideea sinuciderii ⟷ întîlnirea cu fetiţa : *refuzul de a ajuta* ⟷ trezirea *compasiunii* în subconştient

2 *conştientizarea* compasiunii, durerea (din cauza stării lumii ⟷ lumea dependentă de existenţa *eului* ; e totuna ? e totuna şi soarta fetiţei ? → planul sinuciderii amînat

V i s u l e s t e r e a l i t a t e
f i i n d ă r e n u n ţ ă
A d e v ă r u l

3 O stea ⟷ altă lume → existenţa, nonexistenţa ⟷ *dragostea* cu preţul suferinţei → razele dătătoare de viaţă ale soarelui → Pămîntul → copiii soarelui → viaţă fericită, *raiul pe pămîntul* nepîngărit = vîrsta de aur

4 Lumea oamenilor minunaţi = plenitudinea vieţii şi lipsa răului, absenţa cunoaşterii raţionale → cunoaşterea intuitivă → dragostea, lipsa geloziei, invidiei, voluptăţii crude → o singură familie

Omul = parte organică a naturii, a universului

V i s u l n ă s c u t d i n
i n i m ă = r e a l i t a t e
a c e a s t ă l u m e a f o s t c o r u p t ă

Fericirea perfectă,

5 *Coruperea* vieţii fericite : frumuseţea minciunii, voluptate crudă

~~*Izolare, al meu şi al tău, ştiinţa abstractă,*~~
desfrîu, sinucidere, războaie
Cauza trezirii din somn.
r e n e g a r e a v î r s t e i
d e a u r

Propovăduirea Adevărului → credinţa naivă şi ridicolă în fericirea omului → drumul dificil ⟷ *iubirea* activă a oamenilor → superioritatea vieţii faţă de teorie → a ajuta...

Stratul real-psihologic	Mitul	Motive structurante

conexiune-transformare-cauzalitate , ⟷ : conexiune-opoziţie-ciocnire

Scriitorul are în vedere examinarea unor probleme ca existența și neantul, indiferența și iubirea față de oameni, nu numai în perimetrul destinului individual, dar și la nivelul istoriei universale, al destinelor omenirii, deci sub aspect filozofic, de aceea el recurge la mitul vîrstei de aur, pe care îl reînvie la timpul prezent sub forma visului eroului. Structura nuvelei este determinată de sistemul complex al motivelor de natură diferită, sistem pe care am încercat să-l sugerăm cu ajutorul schiței de mai sus.

Această schemă nu ilustrează decît superficial țesătura motivelor și abia sugerează viața lor trepidantă. Totuși, repetițiile și reluările (de exemplu, numai în prima parte motivul *e totuna* revine aproximativ de zece ori), sublinierile prin cursive — procedeu rar folosit de un scriitor într-o operă literară, ordinea, corelările, într-un cuvînt *sistemul motivelor* conturează structura și concepția acestei opere.

Motivul literar central al vîrstei de aur apare aici într-o ipostază cu totul originală : proiecția lui în trecut urmărește, în primul rînd, același scop ca și la reprezentanții socialismului utopic, confirmă adică, prin realitatea raiului pe pămînt în trecut, posibilitatea lui în viitor și, mai ales, toată încrederea lui Dostoievski în om și în fericirea lui aici, pe pămînt, încredere condiționată de o etică activă a dragostei de oameni, care este în stare să înfrunte indiferența, înstrăinarea, cultul neantului și al disperării, cruzimea și minciuna generate de societatea antagonistă [7].

Viziunea romancierului se limpezește aici, mai ales în comparație cu *Însemnările din subterană*, în care antieroul declanșează o polemică aprinsă împotriva deziderateloi iluministe, raționaliste, de construire a unei societăți pe bazele „aritmeticii", operă care deseori a fost răstălmăcită din cauza neînțelegerii de către critică a formelor de narațiune utilizate și a confundării personajului cu autorul. Treapta următoare spre împlinirea motivului din *Visul unui om ridicol* o constituie visul lui Stavroghin, a cărui figură este luminată contrastant în clipa prăbușirii — în clipa oribilei crime — de mirajul vîrstei de aur. Reluat în *Adolescentul*, mitului i se atribuie o altă semnificație : Edenul fără credința creștină este posibil pe pămînt, tot pe o insulă grecească, așa cum îl înfățișează Claude Lorrain în *Acis și Galateea*, fiind amenin-

ţat însă tocmai de lipsa credinţei la Versilov. Motivul „vieţii vii" se transformă în schiţa *Vîrsta de aur din buzunar*, publicată în *Jurnalul scriitorului* din 1876, în motivul capacităţii omului de a se comporta firesc, simplu, de a avea încredere că secolul de aur poate exista în realitate, şi nu numai pe „ceştile de porţelan". De aici a rămas un singur pas pînă la desăvîrşirea ipostazei originale a mitului în *Visul unui om ridicol.*

Motivul central este adînc implicat, absorbit în evenimentele-trăirile, în acţiunea nuvelei, determină construcţia ei şi, mai ales, se integrează în fluxul de conştiinţă al eroului-ideolog prin mecanismul compus din două grupuri de motive contrapuse. Este surprinzătoare în *Visul unui om ridicol* independenţa relativă a motivelor componente secundare, avînd valoare semantică şi structurală proprie, deseori polivalentă, condiţionată de caracterul lor psihologic, filozofic, simbolic. În prima grupă se încadrează motivele strîns legate între ele prin relaţiile cauză-efect, transformare, interdependenţă: indiferenţă, violenţă, crimă, sinucidere, *e totuna,* ca o variantă la *totul este permis*, înstrăinare, — motive cu ajutorul cărora Dostoievski, printre primii, a relevat criza umanismului vechi şi a întregii culturi europene. Motivele făcînd parte din a doua grupă: încrederea şi dragostea activă pentru oameni, încrederea în posibilitatea fericirii pe pămînt, aruncă o lumină nouă asupra acelor laturi ale personalităţii scriitorului, care deseori rămîneau în umbră (idei asemănătoare apar şi în *Carnetele de note*).

Prin gura „omului ridicol" vorbeşte însuşi autorul: „Am văzut adevărul, am văzut că oamenii pot fi minunaţi şi fericiţi, fără să-şi piardă capacitatea de a trăi pe pămînt. Nu cred şi nu vreau să cred că răul este o stare normală a oamenilor. Şi ei nu fac decît să rîdă de credinţa asta a mea" [8]. Aici este exprimată una dintre ideile de bază ale nuvelei, ideea mijlocită de categoria estetică şi etică a ridicolului, cu rădăcini în filozofia lui Kant şi în ironia romantică, de care Dostoievski se detaşează prin extrovertirea ei. Dar îşi găseşte aici locul şi vocea subiectivă a scriitorului cu sufletul rănit din cauza învinuirilor, nu totdeauna drepte, că ar fi trădat în totalitate ideile progresiste ale tinereţii.

Convergența polifonică a motivelor polivalente este greu de redat, poate fi cel mult sugerată, idealul este aproape tot atît de departe ca și Sirius, dar nu, totuși nu este vorba de o altă stea vizibilă de pe Pămînt, mai degrabă este vorba chiar de Pămînt, căci lumea ideală există (a existat, va exista...) pe una dintre insulele grecești... Destăinurea : „Cum să fac paradisul, asta n-o știu, pentru că nu știu s-o spun cu vorbe" — se învecinează cu dezideratul : „Și totuși e atît de simplu : totul s-ar fi făcut într-o singură zi, într-un singur ceas ! In primul rînd, trebuie să-i iubești pe ceilalți ca pe tine însuți". E drept că printre cele două aserțiuni ale eroului se mai intercalează : „Asta nu se va realiza niciodată și n-o să mai fie nici un paradis (că atîta lucru înțeleg și eu !)", pentru ca în acordul final să biruie etica iubirii active de oameni și ideea că viața, fericirea sînt mai presus decît conștiința lor, decît toate teoriile. Starea obiectivă de conflict de la începutul nuvelei nu dispare nici în final, dar are o altă deschidere nu în neființă, ci spre viață, spre depășirea înstrăinării.

Ideile religioase nu au aici un rol determinant. Concluziile noastre diferă în acest punct de interpretarea, de altfel nuanțată, a lui Ion Ianoși, care în monografia sa și apoi în studiul său introductiv la Dostoievski, *Opere*, volumul XI, afirmă : „Dintr-un «Hamlet rus», omul ridicol ajunge un creștin Don Quijote, el îi cere iertare fetei pe care a jignit-o, știind că alți trecători insensibili îl vor jigni pe el — copil nevinovat — îl vor umili, batjocori și lovi cu pietre" [9]. Eroul lui Dostoievski este un *vinovat*, e drept, involuntar, el a distrus „vîrsta de aur", dar motivele păcatul-mîntuirea sînt aici abia implicate, dominante fiind altele, iar calificarea estetică *ridicol* aplicată acestui om al civilizației de reprezentanții mediului banal și scepticismul acerb în opoziție cu încrederea naivă în binele și valorile umane autentice — idee subliniată și de Ianoși — diferă mult de profetul biblic ucis cu pietre pentru răspîndirea adevărului prin verb și nu prin fapte. Mai aproape de adevăr este, după părerea noastră, exegetul francez J. Catteau, care afirmă în legătură cu motivul discutat : „Vîrsta de aur nu face parte dintr-o viziune creștină, în ea se întruchipează visul păgîn

al fericirii și dragostei de om, fără Dumnezeu, poarta eternității deschisă de scriitor eroilor săi atei" [10].

În structura artistică a nuvelei putem distinge două tipuri de motive : motive literare și motive-unități de structură. În prima categorie sînt cuprinse motivele literare prezentate mai sus, care sînt purtătoare de sensuri și pot fi denumite motive semiotice, pentru că exprimă un mesaj, transmit idei și sentimente, valorifică estetic, deci sînt instrumente polivalente ale comunicației. Sistemul acestor motive servește cu cel mai mare succes dezvăluirea ideilor filosofice ale autorului, exprimă concepția sa despre personalitatea umană dezvoltată armonios, despre autoafirmare și fericire.

Din punct de vedere compozițional putem distinge, la nivelul întregului, cîteva etape în desfășurarea motivelor : 1. pînă la întîlnirea cu fetița, 2. perioada de după întîlnire — starea lucidă și visul, 3. trezirea — schimbarea radicală a concepțiilor despre viață. Urmărim desfășurarea motivelor în interferențe contrastante, în legăturile și suprapunerile lor, în variațiile, în rimele de situații, cu care putem alcătui un tablou mai complet pe baza schemei dacă vom lega cu linii imaginare variațiile și repetițiile, motivele înrudite, dacă observăm cauzalitatea sau filiațiile. De exemplu, încă de la începutul nuvelei se ivește motivul indiferenței — *e totuna* — și ideea *sinuciderii*, care apar apoi după întîlnirea de pe stradă (în capitolul al doilea) sub semnul întrebării, ca să cedeze pînă la urmă locul *compasiunii* și *iubirii*. În stratul mitic, sinuciderea apare în contextul unor motive ca *proprietatea privată-izolare-crimă*, dezvăluindu-și originea. Dar liniile de legătură dintre motivele înrudite și cele despărțitoare, dintre semnificațiile polare, ne trimit la un nivel superior unde se află dicotomia *adevăr-minciună*. Chiar de la începutul nuvelei putem descoperi palidul chip al adevărului, rolul decisiv al minciunii în coruperea oamenilor minunați ai *vîrstei de aur*, ca în final să apară propagarea Adevărului (cu majusculă), adică adoptarea comportamentului conform legilor eticii active, a compasiunii-iubirii. În același timp, *adevărul* apare de la bun început în compania *înstrăinării* și sub reflectorul *ridicolului*, iar contextul lui în ansamblu conține și numeroase alte semnificații.

Motivele literare apar în proza lui Dostoievski în mai multe ipostaze, datorită prezenței în operă a cîtorva planuri structurale. Variate segmente spațio-temporale prin care trec motivele evidențiază noi și noi semnificații. Astfel se justifică cu prisosință, din punct de vedere artistic, dimensiunea vismit, și tot astfel îi înțelegem rosturile. Fericita eră a vîrstei de aur este adusă de Dostoievski din trecut în prezent pentru a o putea înfățișa ca o existență reală, ca o posibilitate reală. Eroul este îndreptățit să propage adevărul, pentru că el este în același timp și martorul care poate declara : „Am văzut adevărul, nu că l-a inventat mintea mea, l-am văzut, l-am văzut, și imaginea lui vie mi-a umplut sufletul pentru totdeauna. L-am văzut atît de desăvîrșit, că nu pot să cred că n-ar putea exista printre oameni". Perspectiva istorico-filozofică implică în mod necesar dimensiunea mitologică sau, în orice caz, o dimensiune cît de cît simbolică.

Coruperea oamenilor minunați, dispariția fericitei vîrste de aur constituie punctul culminant al acțiunii nuvelei. Numai acest moment a fost în stare să zguduie conștiința eroului, să producă o cotitură în destinul său. Dostoievski descoperă rădăcinile adînci ale crizei morale din societatea modernă capitalistă în fazele inițiale ale istoriei umane. Proprietatea privată, constituirea claselor sociale și apariția violenței au început să genereze indiferența și înstrăinarea. Diagnosticul lucid pus societății moderne a îndemnat pe scriitor să caute calea de ieșire. Iar calea de ieșire, după părerea sa, trebuie căutată în restabilirea echilibrului, în regăsirea vaselor comunicante între individ și colectivitate.

În carnetele de note el distinge trei etape în dezvoltarea social-istorică a omenirii. Dostoievski amintește faptul că, la început, omul a trăit în comunități naturale patriarhale, „apoi a venit etapa tranzitorie, etapa dezvoltării în continuare, deci civilizația. În această fază a evoluției se naște un fenomen nou de care nimeni nu poate scăpa : se dezvoltă conștiința individului, ideile și legile naturale (legile patriarhale bucurîndu-se de autoritate în ochii maselor) nu mai sînt recunoscute. În cadrul acestei evoluții genetice, omul ca individ a intrat în relații negative cu legile, pretinzînd recunoaștere din partea *tuturor* și, din această cauză, și-a pierdut pentru *totdeauna* credința în Dumnezeu (asta a constituit

sfîrşitul tuturor civilizaţiilor ; în Europa, de exemplu, unde civilizaţia a atins punctul culminant de dezvoltare, adică limita dezvoltării personalităţii şi, ca urmare, s-a prăbuşit şi credinţa oamenilor). Această stare, adică divizarea maselor în indivizi, cu alte cuvinte civilizaţia, este o stare bolnavă... Omul se simte rău într-o astfel de stare, vrea să evadeze din ea, se plictiseşte, pierde izvorul vieţii autentice, nu cunoaşte sentimentele naturale şi este conştient de toate acestea" [11].

Concepţia expusă aici diferă de viziunea nuvelei prin aceea că învelişul religios apare pronunţat, pe cînd în *Visul unui om ridicol* ideile creştinismului nici nu au cuvînt în mod deschis şi apar numai prin intermediul valorilor general umane, fiind implicate în etica activă a iubirii de om. Asemenea dimensiuni ale imaginii artistice cum sînt fantasticul şi mitul îi permit scriitorului să deschidă o largă perspectivă istorică, să supună unei analize artistice adînci probleme existenţiale, filozofice, problemele destinelor umanităţii. Urmîndu-şi cu fidelitate prerogativele ascunse ale metodei sale de creaţie, Dostoievski relevă cu ajutorul visului, în adîncimea fluxului de conştiinţă, urmările tragice ale indiferenţei apărute la un moment dat în societate, depăşind limitele unei imagistici bazate exclusiv pe formele „reale" ale vieţii. De aceea tabloul profetic al societăţii moderne civilizate este zguduitor. Cruzimea se naşte din minciună : „O, nu ştiu, nu ţin minte, dar repede, foarte repede a ţîşnit primul strop de sînge : ei s-au mirat şi s-au îngrozit şi au început să se despartă, să se izoleze. Au apărut uniuni, dar de data aceasta îndreptate unele împotriva altora... A început lupta pentru separare, pentru izolare, pentru individualitate, pentru al meu şi al tău". Apoi au apărut oamenii care căutau să descopere cum s-ar putea ca toată lumea să se unească din nou în aşa fel, încît fiecare, fără să înceteze să se iubească mai presus de orice, să nu deranjeze în acelaşi timp pe nimeni şi să trăiască precum într-o societate unită, armonioasă : „S-au pornit războaie întregi din pricina acestei idei. Toţi cei care luptau credeau în acelaşi timp ferm că ştiinţa, înţelepciunea şi sentimentul de autoconservare îl vor obliga, în fine, pe om să se unească într-o societate raţională şi armonioasă, iar pînă una, alta, ca lucrurile să meargă mai repe-

de, «înțelepții» căutau să-i extermine cît mai repede pe «neînțelepții» care nu le înțelegeau ideea, ca să nu-i împiedice triumful". Orice comentariu ar fi aici de prisos. Nu se degajă oare de la sine ideea că posibilitățile imaginii mitologice moderne sînt nelimitate, că densitatea ei poate fi de neîntrecut, iar forța ei sugestivă și semnificațiile polivalente inepuizabile ?

A doua categorie de motive este alcătuită din unități de structură avînd funcții pur constructive, de conștientizare a formei în procesul perceperii ei. Unii dintre reprezentanții structuralismului consideră orice motiv numai ca element creator de formă și nu sînt preocupați nici de conținutul ideatic-afectiv al operei literare, nici de valoarea ei artistică. Bunăoară și motivele prezentate mai sus, net purtătoare de sensuri, au și funcții generatoare de formă, de structură, constituind materia vie a subiectului, a fluxului de conștiință a eroului, sistemul lor nefiind nimic altceva decît structura însăși. Valoarea operei însă nu se reduce, după părerea noastră, la perfecțiunea abstractă a construcției (armonie, contrast, echilibru, dinamism, varietate), ci cuprinde conținutul specific artistic intensiv exprimat. Dar în afară de motivele ce fac parte din prima categorie, în nuvela dostoievskiană distingem însă și unități constitutive, fragmente de text menite exclusiv să ajute la edificarea structurii, la limpezirea contururilor ei, la realizarea intenției de exprimare, a formelor ei în conștiința celui care receptează întregul. Scriitorul pare că luminează, cu ajutorul unor reflectoare puternice, construcția ridicată de el însuși. Examinarea lor mai de aproape ne permite să le descifrăm proprietățile.

La sfîrșitul capitolului al doilea al nuvelei, asumîndu-și drepturile naratorului în momentul cînd amintește circumstanțele în care adormise eroul, autorul face următoarele nuanțări în ceea ce privește mecanismul fin al unor procese psihologice : „Visele, după cum se știe, sînt niște lucruri teribil de ciudate : cîte ceva apare cu o claritate înspăimîntătoare, avînd cizelarea de filigran a detaliilor, iar peste altele se sare, de parcă nici n-ar fi, peste spațiu și timp, de pildă. Se pare că visele sînt pornite nu din rațiune, ci din dorință, nu din cap, ci din inimă, și totuși ce lucruri viclene

a mai trîntit din cînd în cînd raţiunea mea în vis!". Fantasticul se îmbogăţeşte aici cu trăsături noi mai ales datorită sublinierii rolului *inimii*, la care revenim după ce amintim un principiu de bază al esteticii sale formulate tot prin gura omului ridicol: „Acum îşi bat joc de mine că n-a fost decît un vis. Dar nu e acelaşi lucru dacă e vis sau nu, odată ce visul ăsta mi-a dezvăluit Adevărul? Pentru că odată ce ai aflat şi ai văzut adevărul, atunci ştii că ăsta e adevărul şi că altul nu e şi nici nu poate fi, indiferent dacă dormi sau eşti treaz". Scriitorul răspunde aici cu ironie amară criticilor care nu au observat calitatea nouă a fantasticului în arta sa şi, totodată, evidenţiază mai clar contururile formei noi, indică funcţiunile sale, în mod demonstrativ vorbeşte despre caracterul convenţional al dimensiunii mitului înglobat în vis, pentru că acest lucru nu exclude caracterul realist al imaginilor artistice. Nu întîmplător textul citat îşi găseşte locul la sfîrşitul capitolului doi, acolo unde cele două sfere, starea de trezie, de luciditate, şi visul, iar prin el mitul, se întîlnesc. Aceste crîmpeie de artă poetică, mai precis — metapoetică, sudează, în acelaşi timp, planurile şi totodată proiectează figura eroului pe fundalul imaginarului.

La punctul de cotitură din capitolul al patrulea, anticipînd coruperea inocenţilor, autorul intercalează încă un motiv generator de forme: „Cum aş fi putut eu să-l inventez sau să-l visez cu inima? Au putut oare, inima mea neînsemnată şi capricioasă, mintea mea prăpădită, să se ridice pînă la o asemenea revelaţie a adevărului!". Distrugerea vîrstei de aur nu a fost, bineînţeles, rezultatul acţiunilor unei singure persoane, ci un proces obiectiv. La celălalt capăt al cîmpului mitologic (conform legilor compoziţiei inelare), acolo unde acesta se întîlneşte din nou cu sfera realului, scriitorul sudează din nou cele două straturi: în lumea oamenilor corupţi eroul încearcă să le aducă aminte de vîrsta de aur, dar ei îl ameninţă cu casa de nebuni; atunci, spune eroul, „am simţit că am să mor şi atunci... ei, atunci m-am trezit...". Dar aici nu mai este vorba numai de realizarea legăturii dintre diferitele planuri sau de instrumentele constructorului. Dostoievski compune minunat: modelul oglindeşte nu numai substanţa lumii înfăţişate, dar parţial şi structura acestei lumi. El răspunde la întrebarea de ce era

necesar să se recurgă la dimensiunile mitului : pentru că oamenii vîrstei de aur nu cunoşteau şi nu aveau nevoie de noţiuni abstracte, „dar cunoaşterea lor era mai profundă şi mai înaltă decît cea a ştiinţei noastre ; pentru că ştiinţa noastră caută să explice ce este viaţa, caută ea însăşi s-o înţeleagă, ca să-i înveţe pe alţii să trăiască, iar ei ştiau şi fără ştiinţă cum să trăiască...".

În mod evident aici se vorbeşte despre superioritatea relativă a cunoaşterii mitologice, intuitive, care îşi găseşte expresia în artă pînă astăzi, şi care era predominantă în perioada comunei primitive. Dostoievski contrapune avantajele cunoaşterii mitologice raţionalismului exagerat, sprijinind astfel un postulat nu doar al nuvelei de faţă, ci al întregii sale filozofii. Reversul acestui postulat este formulat astfel în *Visul unui om ridicol :* „Cunoaşterea e mai presus de sentimente, conştiinţa vieţii e mai presus de viaţă". Despre aceste probleme scriitorul vorbeşte în partea finală a nuvelei, unde înmănunchează din nou toate motivele şi consideră necesară reapariţia dimensiunii fantastico-mitice a realităţii înfăţişate în universul artistic, dimensiune considerată de el formă artistică „logică" a lumii înfăţişate, a viziunii exprimate.

Pentru arta prozatorului rus sînt semnificative nu numai conflictele puternice şi contrastele evidente, dar şi echilibrul diferitelor planuri structurale. El nu se bazează în exclusivitate pe nici unul dintre planuri şi nu absolutizează pe cel filozofic. Dacă am dori să stabilim totuşi o ierarhie, ar trebui să acordăm prioritate planului real-psihologic, pe care îl relevă dimensiunea fantastico-mitologică a imaginii şi din care se degajă substratul filozofic. Astfel, în *Visul unui om ridicol* nu devin dominante motivele *dreptăţii-minciunii* şi ale cunoaşterii *intuitve* sau *raţionaliste*, reprezentînd nivelul cel mai înalt al abstractizării, ci motivele aparţinînd sferei psihologice, ca de exemplu, *„e totuna", înstrăinarea, compasiunea, etica activă a iubirii.*

În scopul analizei am avansat noţiunea de *motiv literar* în sens de unitate structurală artistică purtătoare de semnificaţii estetice inedite, deci o categorie implicînd, în egală măsură, nivelul semnificatului şi nivelul semnificantului, conţinutul şi forma. Analiza efectuată ne permite să vorbim

despre caracterul dominant al motivului literar în structura operei dostoievskiene, dată fiind desfășurarea motivelor centrale în toate planurile existente, inclusiv în planul mitologic. Clarificarea în lumina acestui concept a sistemului de motive și a structurii multidimensionale ne permite să formulăm o serie de deziderate în ceea ce privește interpretarea nuvelei *Visul unui om ridicol.* În acest sens putem lua în discuție sau chiar respinge opiniile după care Dostoievski a creat aici nu o utopie, ci o antiutopie. După cum am văzut, critica raționalismului exclusivist, protestul împotriva programării formelor, legilor de conviețuire socială cu ajutorul formulei „doi ori doi fac patru", în detrimentul complexității vieții și al valorilor autentic umane, nu exclude credința scriitorului în om, în viitorul său fericit pe pământ, opțiunea sa în favoarea binelui și, mai ales, îndemnul la umanismul faptei și nu al vorbei. Se compromite în acest fel, ca ceva venind din exterior, viziunea lui N. Berdiaev despre antiutopia globală dostoievskiană, ca și interpretarea lui I. Șestov, după care în centrul nuvelei este plasată tema căderii în păcat.

Motivele literare ale nuvelei *Visul unui om ridicol* nu au pur și simplu un caracter metafizic-mistic, ci unul general uman, de natură social-istorică. Sistemul dinamic al acestor motive are punctele sale nevralgice în substratul ființei umane, evidențiază faptul că înstrăinarea este generată de „civilizație", de minciună și proprietatea privată, de violență și dominație, confirmînd incontestabil caracterul realist al acestei opere, în care ipostaza de bază a imaginilor este cea real-psihologică. Pe de altă parte, avem în fața noastră o artă poetică realistă, revendicînd în mod legitim mitul, declarînd sus și tare dreptul său la imaginar și miraculos.

Frații Karamazov, ultimul mare roman dostoievskian, reia motivele nuvelei prezentate mai sus, pe care le dezvoltă, le desfășoară, le completează cu altele. Motive ca înstrăinare/iubire de oameni, libertate/slugărnicie, generozitate/violență, sau cele centrale: realitatea-împărăția diavolului/realitatea-raiul pe pământ, culminînd în motivul vieții, stau mărturie că utopia religioasă constituie numai o posibilitate pentru rezolvarea problemelor existențiale ale omului, o posibilitate care este răsturnată de realitățile date. Toate acestea nece-

sită însă o atenție aparte, pentru că aici ajungem la culmile artei dostoievskiene.

3

Mit și Motiv II

„Existența începe să fiinţeze abia atunci cînd este amenințată de neant... Viața este frumoasă și trebuie făcut în așa fel ca acest lucru să-l poată confirma oricine pe pămînt".

Carnete de note 1876—1877.

Dostoievski ne-a oferit în *Fraţii Karamazov* un exemplu edificator în ceea ce privește crearea motivelor literare multidimensionale și plăsmuirea unor mituri noi din materialul celor vechi, existente de milenii. Avem în vedere legenda *Marele inchizitor,* deci „cartea a cincea", *Pro și contra,* precum și „cartea" a șasea, *Călugărul rus.* Pentru a determina locul stratului mitic în structura textului și în structura epică, precum și funcțiile lui, va trebui mai întîi să recurgem la identificarea și descrierea temelor, a motivelor cu semnificații locale (obiectuale, psihologice, stilistice), a simbolurilor și a cuvintelor marcate semantic în ordinea și conexiunea lor reală. Pentru a evidenția prezența diverselor ipostaze ale motivelor literare în planurile intersectate ale romanului, vom folosi diferite caractere de litere. Astfel, în stratul de bază real-psihologic vom marca, unde este cazul, prezența *stratului filozofic,* a celui de cultură livrescă sau a *stratului mitic* și, în fine, a celui ostentativ-didactic.

I. LEGĂMÎNTUL. Scenă caracteristică pentru realismul psihologic, cu participarea doamnei Hohlakova, vanitoasă, mamă grijulie, dar insensibilă la problemele esențiale ale vieții fiicei ei Lise și lui Aleoșa. Motivele moral-filozofice sînt evidente : *demnitate umană* încătușată de *orgoliu* și *umilință* (cf. motivul obiectual al celor două sute de ruble oferite căpitanului Sneghirev ca recompensă pentru suferințele în-

durate de fiul său Iliușecika și respinse de el). Motivul literar al *demnității umane* devine temporar dominant, eroii trecînd prin stări sufletești contrastante, extreme ; Aleoșa afirmă despre Sneghirev : „Totul e să-l putem convinge că n-are de ce să se creadă mai prejos decît alții, că, deși primește bani de la noi, sîntem cu toții o apă și un pămînt, ba cine știe dacă el nu e ceva mai răsărit decît noi..." [1]. Generozitatea și dragostea pentru Lise a lui Aleoșa, care „poate nici măcar nu crede în Dumnezeu". Menționarea „forței elementare, brute, străine de orice năzuințe spirituale" a Karamazovilor. O comparație derutantă, comică a situației, făcută de doamna Hohlakova cu „Prea multă minte strică" de Griboedov: „Mă simt exact ca Famusov în scena finală; dumneata ești Ceațki, iar ea Sofia. Ca să vezi ce coincidență: am fugit într-un suflet ca să-ți ies înainte pe scară, la fel ca în piesă; și acolo, tot așa, deznodămîntul fatal se petrece pe scară!". Comparația funcționează prin contrast : Hohlakova rămîne la suprafața evenimentelor și este incultă, fiindcă *acolo*, la Griboedov, este vorba de sfîrșitul unei cu totul alte dragoste, iar *aici* de începutul unor relații deocamdată deloc fatale și, în plus, pe scara de aici nu se întîmplă nimic.

II. SMERDEAKOV ȘI GHITARA. Aleoșa presimte că pînă la urmă se va produce o catastrofă ; el este profund îngrijorat din cauza fraților săi, în primul rînd, din cauza lui Dmitri. Din acest motiv el întîrzie chiar să-și vadă dascălul aflat pe patul de moarte. Scena cu Smerdeakov și Maria Kondratievna, la care Aleoșa asistă involuntar și fără să fie observat. *Mentalitatea „occidentalistă" monstruoasă* a lui Smerdeakov, ura sa față de poporul rus, care „ar trebui bătut cu nuiele", vocea lui siropoasă, în falset „de lacheu și maniera de a cînta ca un lacheu". Disprețul față de oameni, respectul față de Ivan, care îl numește „lacheu puturos", presupunînd că mocnește ceva în el. Smerdeakov amenințat, din cauza Grușenkăi, de Dmitri și de Feodor Pavlovici.

III. FRAȚII AU PRILEJUL SĂ SE CUNOASCĂ MAI ÎNDEAPROAPE. În disputa dintre Ivan și Aleoșa la res-

taurantul „Metropol" apar, mai ales la nivelul filozofic al structurii, problemele centrale ale romanului. Primul acord este dat de motivul *tinerilor băieți ruși, care caută rezolvarea problemelor existențiale*, motiv ce trece imediat în preludiul confesiunii lui Ivan: „Dacă n-aș avea *încredere în viață*, dacă mi-aș *pierde credința în femeia iubită, în existența ordinii universale*, dacă m-aș convinge că totul nu este decît haos blestemat și fără nici o noimă, poate chiar *diabolic*, de ar fi să sufăr cele mai cumplite dezamăgiri ce se pot abate asupra unui om, eu tot aș mai fi dornic să trăiesc, fiindcă, o dată ce mi-am lipit buzele de *cupa vieții*, nu m-aș îndura s-o smulg de la gură pînă n-aș deșerta-o pînă la fund! Cînd am să ajung la treizeci de ani, probabil, am să arunc cupa din mînă, chiar dacă n-am s-o golesc pînă la fund, am să mă dau foarte frumos deoparte și am să mă duc... nici eu nu știu unde". Problemele ontologice anunță în acest fel mutațiile grave în destinul eroului, inevitabila dezamăgire din cauza *ordinei universale existente, a haosului, a singurătății*. Totuși, dorința de a trăi chiar în pofida logicii, motivul *dragostei de viață, al mugurilor fragezi*, ce de deschid primăvara, al *ceruluialbastru*, ca și al dragostei sui generis pentru civilizația europeană, pentru cimitirul cu morminte dragi. Acordul fraților: *a iubi viața mai presus de orice*; Aleoșa: *menirea* lui Ivan este *pe jumătate împlinită*, el iubește viața, dar îi lipsește cealaltă parte, care, poate nici nu este pierdută definitiv. Nu este vorba, în primul rînd, de dragoste, de destin individual, ci de *problemele umanității, de existența lui Dumnezeu*, iar cei ce nu cred în Dumnezeu vor discuta, la rîndul lor, despre *socialism* și despre *anarhism, despre transformarea lumii după un nou sistem*. Maxima (lui Voltaire) privind existența lui Dumnezeu, spiritul euclidian. Teza principală a lui Ivan: „Nu spun că *nu-l accept pe Dumnezeu*, înțelege-mă, ci *nu accept lumea plăsmuită de el...*".

IV. RĂZVRĂTIREA. Ivan: poți să-ți *iubești aproapele de la distanță, în general, niciodată însă cînd e în preajma ta*, poate oare exista dragostea creștinească pe pămînt, unde

domnește *nedreptatea* și *suferința?* Adulții au mușcat din *mărul oprit*, dar *de ce suferă copiii?* Întîmplări adevărate, atrocități: soldatul turc împușcă un copil în brațele mamei, la Geneva educația sau împrejurările aidoma celor în care *fiul risipitor* jinduia după mîncarea porcilor, împing un tînăr la crimă, e judecat și, înainte de execuție... iertat; Nekrasov descrie cum un cal este bătut cu biciul peste „ochii lui blînzi", din porunca unui moșier, dulăii rup în bucăți un copil sub ochii mamei sale; la întrebarea ce pedeapsă trebuia dată moșierului, Aleoșa răspunde: *trebuia „să-l împuște!". Alcătuirea absurdă a lumii:* oamenilor li s-a dat *raiul*, dar ei au rîvnit libertatea, au furat *focul din cer*, știind că o să le aducă necazuri, deci *nu merită compasiunea. Cu toate acestea, e nevoie de o compensație, dreptatea trebuie să se înfăptuiască aici, pe pămînt, și nu pe lumea cealaltă, nu armoniei viitoare construită pe lacrima de copil*, pe *suferință*. Mama nu se poate împăca cu călăul copilului ei. *Nu pot fi iertați toți.* Prețul armoniei e exagerat, spune Ivan, și vrea să restituie biletul de intrare. Aleoșa: asta e *răzvrătire;* există iubire care poate *ierta tot, pe toți.* Poemul lui Ivan pune acest lucru sub semnul întrebării.

V. MARELE INCHIZITOR. Introducere literară, implicînd un mic arsenal de surse istorice, religioase, mitologice, beletristice (Biblia, scrierile apocrife, referitoare la misterele medievale și la diferite legende despre venirea Mîntuitorului pe pămînt (Dante, Hugo, Tiutcev). Legenda despre Maica Domnului vizitînd iadul și obținînd *iertarea* temporară a *tuturor păcătoșilor.* Acțiunea poemului se petrece în secolul al XV-lea, la Sevilla, în timpul celei mai crunte inchiziții. Pe locul unde în ziua precedentă cardinalul, marele inchizitor, arsese pe rug aproape o sută de „eretici", apare *El, Mîntuitorul, tămăduiește un orb, învie, cu cuvintele „Talifa, kumi" o fetiță de șapte ani și este recunoscut. Inchizitorul îl arestează și îi declară că nu avea dreptul să revină pe pămînt*, nu poate adăuga nici un cuvînt la ceea ce a spus (în Evanghelie) acum cincisprezece secole și îl

ameninţă cu arderea pe rug chiar în ziua următoare. *Oamenii slabi şi-au vîndut libertatea conducerii bisericii catolice, dar au devenit fericiţi.* Dialogul se realizează datorită faptului că inchizitorul vorbeşte pe baza *textelor evanghelice şi în numele* colocutorului său. Legenda biblică despre ispitirea lui Hristos de către diavol în pustiu constituie punctul de plecare pentru confruntarea viziunilor divergente. În lumina istoriei, susţine inchizitorul, dreptate a avut *diavolul*, „înfricoşatul şi preaiscusitul duh, duhul nimicniciei şi al nefiinţei", care de fapt nu a ispitit cu cele trei întrebări ale sale, ci a dat o sinteză a *„tuturor contradicţiilor istorice ale firii omeneşti"*. Era greşit refuzul de *a da pîine oamenilor transformînd pietrele*, pornindu-se de la faptul că omul nu trăieşte numai cu pîine ; *slab şi răzvrătit, omul poate fi cumpărat cu pîine*, susţine cardinalul, şi a şi pornit duhul pămîntului împotriva Lui cerînd de *mîncare înainte de a da socoteală de respectarea virtuţii*, şi pe baza principiului „nu există crimă... pe ruinele *templului Tău* se va zidi o altă clădire, un nou şi înfricoşător *Turn Babel"*. Acest turn însă *nu va fi terminat* şi mulţimea se va adresa bisericii „şi noi vom fi aceia care o *vom hrăni în numele Tău, amăgind-o* în numele Tău", vor fi folosite forţele *pîinii* pămînteşti, şi vor fi creaţi *idoli*, dat fiind *taina firii umane de a se închina, de a generaliza supunerea*, în fundamentul acestei lumi vor sta *miracolul, taina şi autoritatea* (spada Cezarului). Tu, continuă inchizitorul, te-ai adresat *aleşilor*, zecilor de mii, *ai vrut să le dai libertatea de a alege între bine şi rău, ai vrut dragostea şi supunerea lor liber consimţită, dar sutele de milioane nu sînt capabile să fie libere, ne-au pus libertatea lor la picioare, fiindcă sînt slabi, nişte bicisnici răzvrătiţi, „omul este mult mai nevolnic şi mai ticălos decît l-ai crezut Tu"*. *S-a îndreptat ce ai făcut Tu şi* „oamenii s-au bucurat că sînt din nou mînaţi ca o turmă". Iubirea bazată pe slăbiciune poate aproba şi păcatul. Inchizitorul : *„Noi nu sîntem cu Tine, ci cu El...* noi am primit de la El Roma şi spada Cezarului, decretîndu-ne stăpînitorii pămîntului", vrem să oferim *fericire oamenilor incapabili de a fi liberi*, totdeauna dornici să se unească, să se organizeze în asociaţii unitare, după veacuri de bicisnică domnie a gîndirii libere, a ştiinţei şi a antropofagiei Turnul

lui Babel nu va fi terminat și „*f i a r a* se va tîrî la picioarele noastre și le va linge", noi vom statornici împărăția păcii și a fericirii omenești, „*numai noi, deținătorii secretului, noi singuri vom fi nefericiți. Vor fi mii de milioane de prunci fericiți și o sută de martiri care vor lua asupra lor povara blestemată a cunoașterii binelui și răului*". Cînd *T u v e i v e n i î n f r u n t e a a l e ș i l o r ș i a p u t e r n i c i l o r*, „*c î n d t î r f a c e a m a r e c e ș a d e p e s p i n a r e a f i a r e i, ț i n î n d î n m î i n i l e e i c u p a t a i n e i*", proorocește cardinalul, oferind varianta sa de Apocalips ; cei care au îndreptat lucrarea Lui vor apărea în postura de salvatori ai mulțimii și pot fi ei judecați de Tine ? „Mîine deci am să Te ard pe rug. *Dixi*".

Poemul lui Ivan este de cîteva ori întrerupt de Aleoșa, deci în stratul mitic apar pilonii înfipți în solul stratului real-psihologic. Destinația nemijlocită a acestor structuri intercalate este, în primul rînd, cea constructivă, cu ajutorul lor nu numai fratele mai mare îl face conștient pe cel mai mic de forma convențională, artistic-fantastică, limpezind semnificațiile ei, dar și scriitorul face o demonstrație a artei sale poetice. Intervențiile lui Aleoșa prefigurează, în același timp, poziția sa în disputa ce va urma. Întîrziind finalul poemului, Aleoșa constată la început că opera lui Ivan este spre lauda lui Isus, iar *noțiunea de libertate expusă (pentru cei aleși) este caracteristică numai pentru biserica romano-catolică, și nici pentru ea în întregime. Taina inchizitorului este ateismul, dar și dragostea lui pentru oameni considerați ființe plăsmuite în bătaie de joc, ceea ce îl obligă să se adreseze înțelepciunii înfricoșatului duh al morții și al destrămării, să recurgă la înțelepciune în numele lui.* Asociații aidoma *iezuiților și masonilor ; există și cîțiva conducători de felul marelui inchizitor care pot pune în practică tragedia descrisă în legendă.* Este oare Ivan mason și ateu ? În finalul poemului, ostaticul „*s e a p r o p i e d e i n c h i z i t o r ș i s ă r u t ă b l î n d b u z e l e o f i l i t e a l e b ă t r î n u l u i d e n o u ă z e c i d e a n i. E s i n g u r u l l u i r ă s p u n s. I n c h i z i t o r u l t r e s a r e. C e v a î i t r e m u r ă î n c o l ț u l g u r i i ; s e î n d r e a p t ă a p o i s p r e u ș ă, o d e s c h i d e ș i s p u n e: «D u - t e ș i s ă n u m a i v i i... s ă n u m a i v i i... n i c i o d a t ă!»*.

Şi-l lasă să iasă în noaptea ce învăluie piaţa oraşului. Iar prizonierul pleacă." *Sărutul este* ca un balsam pe inima bătrînului, care rămîne totuşi neclintit în hotărîrea lui. Ivan este profund dezolat, va trăi pînă la treizeci de ani şi apoi va trînti cupa de pămînt. Dar ce se va întîmpla cu *mugurii ce se desfac*, cu mormintele dragi, cu *cerul albastru?* Cum va trăi Ivan ? *Din puterea ticăloasă a Karamazovilor, în desfrîu, după principiul : totul este permis.* Aleoşa îl sărută pe Ivan care răspunde cu fermitate : „Dacă o să mai am încă *putere să trăiesc* pentru *mugurii ce se desfac*, crede-mă c-am să-i iubesc numai de dragul tău". Fraţii se despart : Aleoşa se duce la al său „Pater Seraphicus", la schit, iar Ivan se întoarce la casa părintească.

VI. UN CAPITOL CARE DEOCAMDATĂ NU E PREA LIMPEDE. Sufletul lui Ivan este cuprins de plictis. Tonul confidenţial al lui Smerdeakov îi aminteşte discuţiile lui anterioare pe *teme filozofice*, provocîndu-i o senzaţie de greaţă. Smerdeakov îl sfătuieşte pe Ivan să plece din localitate, plîngîndu-i-se de rivalitatea dintre Feodor Pavlovici şi Dmitri, care îl ameninţase că îl va ucide primul, dacă o lasă pe Gruşenka să-i scape. Criza de epilepsie planificată pentru un eventual alibi ; îşi poate oare ucide Dmitri tatăl ? Cele trei mii de ruble şi posibilitatea ca Gruşenka să pună mîna pe moştenire. Posibilitatea înfăptuirii crimei nu-l reţine pe indecisul Ivan şi el pleacă.

VII. „E O PLĂCERE SĂ STAI DE VORBĂ CU UN OM INTELIGENT". Ivan şi-a pierdut terenul de sub picioare ; atitudinea lui e respingătoare : îşi urmăreşte tatăl cu luciditate şi dispreţ ; pleacă, nu-i îndeplineşte în drum rugămintea acestuia, dar îi telegrafiază ; în tren spre Moscova hotărăşte să înceapă o viaţă nouă, dar, în curînd, recunoaşte în sinea lui : „Sînt un ticălos !" Smerdeakov face o criză. Feodor Pavlovici o aşteaptă cu bucurie pe Gruşenka.

Cartea a şasea, CĂLUGĂRUL RUS, alcătuită din biografia şi testamentul spiritual al stareţului Zosima, în redactarea lui Aleoşa, desfăşoară în continuare motivele ivite mai înainte : suferinţa care îl aşteaptă pe Dmitri, luminată de

ideea motoului reluat aici „*Grăuntele de grîu cînd cade pe pămînt, dacă nu moare, rămîne stingher; dar dacă moare, aduce multă roadă*“ ; şi, în contrast cu ideile lui Ivan, *acceptarea vieţii fără nici o condiţie ;* asemănarea dintre Aleoşa şi fratele mai mare al stareţului, mort în floarea tinereţii, care susţinea că „*viaţa e un rai* în care toţi ne desfătăm, numai că noi nu vrem să ne dăm seama de asta, căci dacă am vrea, chiar mîine ar fi un rai tot pămîntul“. Visul despre vîrsta de aur apare ca o utopie religioasă propovăduită de Zosima cu accente ostentativ didactice : fiecare din noi e vinovat de toate şi faţă de toţi; *dacă o să ierte toţi, atunci o să fie raiul.* Idei morale abstracte : *adevărul iertător, acceptarea* suferinţei, *Istoria lui Iov şi alte legende biblice. Credinţa şi poporul ;* numai norodul va izbuti să întoarcă la dreapta credinţă pe ateii noştri ce s-au rupt de pămîntul strămoşesc. Episodul cu pălmuirea ordonanţei, recunoaşterea vinei în timpul duelului după care Zosima adoptă şi propovăduieşte o morală creştină utopică, proslăvindu-l pe Ziditor : „Ceru-i senin, aerul proaspăt, iarba abia încolţită, păsărelele cîntă, firea întreagă e plină de har şi fără de prihană, numai noi, oamenii, sîntem fără minte... şi nu ne dăm seama că viaţa noastră e un rai“.

Oaspetele de taină : ispăşirea crimei şi reîntoarcerea la oameni şi la credinţă. Din învăţăturile lui Zosima : *cerinţa libertăţii în sens de îndestularea nevoilor deopotrivă cu puternicii lumii şi cu bogaţii determină situaţia în care „cei bogaţi ajung nişte însinguraţi şi-şi lasă sufletul să se părăginească, iar cei săraci sînt cuprinşi de zavistie şi ucid, fiindcă li s-a dat dreptul, dar nu li s-a arătat, în acelaşi timp, mijlocul de a-şi îndestula nevoile*“. Ieşirea din impas, după Zosima ; dreptatea, suferinţa, unirea bisericii cu poporul, ateul va fi biruit şi atunci se va statornici o Rusie pravoslavnică, pe deplin unită. Zosima şi-a recunoscut vina în faţa servitorului său şi a renunţat la avere ca şi la privilegiile sale.

Răspunderea nu trebuie transferată asupra mediului detestabil, fiindcă astfel se ajunge la orgoliul satanic ; omul, el însuşi trebuie să-şi asume răspunderea şi să păşească pe drumul dragostei active. Iubirea de oameni — acesta este idealul : lipsa iubirii de oameni — infernul, „fiindcă poporul este lăcaşul lui Dumnezeu".

Rememorarea motivelor de diferite categorii a fost făcută cu intenţia de a dezvălui contururile reale ale structurii cu maximum de obiectivitate, adică s-a urmărit identificarea fundamentului interpretării în mecanismul semnificaţiilor, în coordonatele textuale şi, într-o oarecare măsură, extratextuale ale motivelor, care, cel puţin selectiv, cer a fi comentate mai pe larg.

Urmărind realizarea unei interpretări cu un grad cît mai înalt de valabilitate, va trebui să renunţăm la concepţiile prestabilite, de exemplu la consideraţiile tradiţionale, conform cărora, în romanele lui Dostoievski, importanţa covîrşitoare o au personajele considerate ca fiind singurele purtătoare de cuvînt ale autorului (cum ar fi Aleoşa sau chiar Zosima) şi să pornim de la premisa semnificaţiei globale ce se degajă din totalitatea semnelor, din sistemul şi ierarhia motivelor care le explicitează şi le precizează sensurile.

Din avalanşa atîtor mituri, simboluri şi motive de diferite niveluri şi tipuri, cum sînt cele cu semnificaţii locale, obiectuale şi stilistice, se formează motivele literare cu cea mai largă cuprindere, referitoare la orînduirea existentă, la întocmirea lumii şi la viitorul omenirii, la existenţa umană, la sensul, destinaţia şi valoarea vieţii în tangenţă cu încrederea în om, cu credinţa şi ateismul. Rememorarea motivelor confirmă complexitatea structurilor epice, existenţa mai multor planuri stratificate, caracterul multidimensional al imaginii artistice dostoievskiene. Dimensiunea de bază o constituie planul real-psihologic, universul fictiv, dar verosimil al eroilor, cu destine tragice împlinite în evenimente şi stări abisale cuprinse în naraţiunea epică. Dar, în „cartea a cincea" a romanului, în prim plan apar alte dimensiuni ale imaginii artistice, motivele literare dobîndesc ipostaze noi, planul filozofic devine dominant, clarificînd pornirile ascunse ale eroilor, dezvăluind mobilurile etice în acţiunile lor.

Aici intrăm în spațiile cele mai intime ale poeticii lui Dostoievski. Vorbind despre metoda de creație dialectică a scriitorului, critica nu întîmplător împrumută titlul „cărții a cincea" și îl caracterizează cu ajutorul lui, numindu-l poet sau romancier care aduce în dezbatere toate argumentele *pro* și *contra*. Într-adevăr, dezvăluirea contrariilor și a extremelor este caracteristica esențială a scriitorului nu numai în calitatea sa de ideolog și filozof, dar și în aceea de artist. În scena disputei dintre cei doi frați Karamazov, arta romancierului este inegalabilă, ea se manifestă aici plenar în desfășurarea motivelor literare pe mai multe planuri.

La început, stratul filozofic apare în structura imaginii artistice ca un factor nemijlocit al existenței, a cărei conștientizare, prin formularea diferitelor teorii, evidențiază substratul, cauzalitatea comportamentului, caracterele eroilor. În „viața de toate zilele" a eroilor apar probleme existențiale cristalizate în noțiuni etice : demnitate umană și slugărnicie, orgoliu și umilință, iar în disputa dintre Ivan și Aleoșa, într-o formă generală, explicit filozofică, conceptul vieții vii și al idealului (mugurii, cerul albastru) ; este demonstrată dominația în lume a suferinței și a cruzimii care implică pedepsirea, pe baza sentimentului aproape natural, al echității și dreptății ; sînt examinate : credința, ateismul, socialismul vulgar, anarhismul, masoneria. Acest strat filozofic — component important al universului artistic — oferă cititorului un segment din conștiința eroilor.

La un alt nivel, la nivelul mitologic, motivele filozofice apar nu numai implicate, ele dobîndesc o mare independență, se exteriorizează, capătă o dimensiune cu totul deosebită. Sensurile nu sînt aici atît de precis conturate, dar pot fi mai adînci și mai bogate. La nivelul limbajului natural, al narațiunii și al dialogurilor, mitul face parte din stratul real-psihologic al structurii în care se integrează, în calitate de comparație, epitet, metaforă, adică în calitate de generator de asociații, prin analogie sau contrast, cum este, de exemplu, în partea introductivă a *Marelui inchizitor*, apocriful povestind despre coborîrea Maicii Domnului în iad și iertarea generală temporară a tuturor păcatelor și despre venirea pe pămînt a Mîntuitorului în chip de cerșetor. Chiar dimensiunea mitică nouă este creată parțial din materialul

mitologic vechi, ceea ce explică prezența masivă în structura legendei evanghelice a ispitirii în pustiu, cu cele trei episoade : pietrele transformate în pîine (interesul material, forța amăgitoare a miracolului), taina și puterea politică (autoritatea).

În textul romanului dostoievskian distingem și un alt strat, strîns legat de cel filozofic sau parțial chiar identic cu el, care poate fi denumit stratul de cultură livrească, fiindcă este constituit din implicarea fenomenelor, operelor, personajelor literare, a cărților, preceptelor filosofice, a personalităților culturale care apar în calitate de termeni de comparație, prin apropiere sau distanțare, semnele trimițîndu-ne la coordonate extratextuale. Acest strat poate fi înglobat deopotrivă în planul real-psihologic și cel mitic, fiind ilustrat (în fragmentul prezentat, de paralela necncludentă și valabilă numai în intenția d-nei Hohlakova) cu un episod din comedia lui Griboedov, precum și de maximele lui Voltaire, de un motiv din lirica lui Nekrasov, de citate din *Noul Testament*.

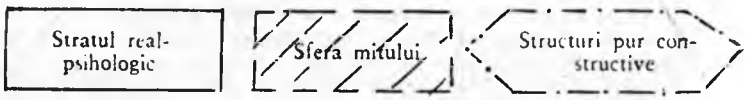
Corelația diferitelor planuri are o importanță covîrșitoare pentru aducerea în lumină a structurilor de adîncime și limpezirea sensurilor [2]. Cînd am afirmat mai sus că dimensiunea de bază a imaginii artistice este cea real-psihologică, am avut în vedere un lucru pe deplin plauzibil. Ne vom convinge de aceasta examinînd compoziția, structura globală a textului și a nivelului superior al semnificațiilor estetice. Capitolele 1 — 4 ale „Cărții a cincea" *Pro și contra* pregătesc în mod bine gradat dimensiunea mitică, care devine necesară pentru prezentarea, cu ocazia întîlnirii-apropierii fraților, a opiniilor lor despre lume și, în mod deosebit, a stării sufletești, a conștiinței tulburi a lui Ivan. Tot ce este invocat pentru demonstrarea stării inacceptabile a lucrurilor — cazurile de ferocitate provocînd suferința copiilor — se află la limita fantasticului și a excepționalului (de unde, pînă la mit, rămîne doar un singur pas), cu toate că sînt fapte întîmplate în realitate, după cum dovedește însuși scriitorul în corespondența sa, apelînd la ziare și documente. Una dintre funcțiile principale ale introducerii la legenda *Marelui inchizitor* este tocmai pregătirea gradată a mitului și a motivelor cuprinse în el, elementul principal fiind aici cel intelectual. În interiorul poemului lui Ivan, deci în interiorul mitului creat de

Dostoievski, pilonii de susținere sînt așezați în solul stratului real-psihologic, ei fiind constituiți din intervențiile lui Aleoșa, mai precis din întrebările sale, la care răspunde fratele mai mare.

Sudarea planurilor la sfîrșitul legendei nu este mai puțin solidă decît la începutul ei : în preajma finalului se intercalează un fragment relativ mare, conținînd schimbul de idei dintre frați în planul realului. Aici, într-un punct culminant al dezbaterii filozofice, motivele dimensiunii mitice se întîlnesc cu cele din sfera verosimilului, descoperindu-se conexiuni de cauzalitate, deschizînd perspective conform viziunii scriitorului. Nihilismului etic (în lumea violenței, a interesului meschin material, a minciunii, *totul este permis*) i se contrapun aici valorile supreme ale vieții și idealului (din nou mugurii, cerul albastru). Sub aspect ierarhic, axiologic, aici se află concentrarea maximă a motivelor, acea culme la care va fi raportată întreaga lor desfășurare pe tot parcursul romanului. De fapt, în comparație cu valoarea vieții, problemele teoretice ocupă un loc subordonat, dar și ele pot deveni esențiale, ca în cazul lui Ivan, al cărui destin, și chiar viața, se înscriu pe o traiectorie determinată de rezolvarea problemelor veșnice ale oamenilor.

Nu este întîmplător că nodul filozofic-conceptual cel mai important al romanului este fixat la întretăierea diferitelor planuri, că toate mijloacele sînt invocate tocmai atunci cînd, din punct de vedere artistic, utilizarea lor devine imperios necesară.

Unele rezultate ale rememorării motivelor în diferite dimensiuni ale planurilor, ale structurilor de adîncime pot fi cuprinse într-o schemă, în care vom utiliza spațiul în felul următor :



Stratul filozofic implicat apare în continuare prin tipărirea cuvintelor cu caractere cursive.

MOTIVELE LITERARE ȘI STRATUL MITIC AL ROMANULUI

1. *Demnitatea umană învingînd interesul material, orgoliul și umilința.*
2. *Idei occidentaliste, dispreț față de popor, rivalitate amenințătoare.*
3. *Încredere în viață, haosul, ordinea universală, mugurii fragezi, cerul albastru, mormintele dragi; credință, socialism, anarhism, negarea lumii.*
4. *Răzvrătirea. Suferința copiilor cere să fie pedepsiți ucigașii lor, care nu pot fi iertați, armonia nu poate fi construită pe lacrimi; biletul înapoiat, negarea lumii absurde.*

5. *Marele inchizitor.* Introducere literară.

Hugo, legenda apocrifă: totul poate fi iertat, Tiutcev / Mîntuitorul din nou pe pămînt.

Epoca cruntei inchiziții: sute de eretici arși pe rug *ad maiorem gloriam Dei.*

Pe locul unde inchizitorul a ars pe eretici apare Isus, rămăduiește, învie și este recunoscut, este arestat și i se promite și lui rugul.

Aleoșa: totul este fantezie sau un *qui pro quo?*

Cardinalul: Ai predat totul Romei, iar noi am frustrat oamenii de *libertate.*

Aleoșa cere în repetate rînduri explicații.

Diavolul în pustiu nu a ispitit, ci a avertizat: *dacă nu sînt acceptate interesul material, amăgirea, vanitatea și autoritatea, se ruinele templului va fi zidit un nou Turn Babel; încrederea în omul liber, capabil să facă alegerea între bine și rău și oamenii care preferă turma pentru pîine din cauza slăbiciunii și ticăloșiei; fericirea promisă de Hristos celor aleși, puternici, și fericirea sutelor de milioane care sînt amăgiți în numele Lui cu pîine, cu idoli, cu autoritatea conducătorilor iezuiți sau masoni aleiști, care pot oare să fie judecați în preajma Apocalipsului? Marele inchizitor: Hristos nu are ce căuta pe pămînt, îl așteaptă rugul.*

Aleoșa și Ivan discută valabilitatea celor spuse în poem despre biserica romano-catolică, despre viitorul omenirii, avînd în vedere că tot ce s-a arătat în poem iezuiții sau masonii pot pune în practică.

Sărutul de rămas bun al lui Hristos, iertarea inchizitorului, lumea sub dominația diavolului.

Ce se va intîmpla cu mugurii ce se desfac, cu cerul albastru? Puterea ticăloasă a Karamazovilor și „totul este permis". Sărutul lui Aleoșa, dacă își va recăpăta credința în cerul albastru, Ivan se va întoarce la viață de dragul fratelui, dacă nu, va azvîrli cupa.

5—6. Ivan închide ochii în fața crimei presimțite de el, crimă care va fi săvîrșită de Smerdeakov.

Cartea a șasea. Zosima propovăduiește iertarea generală, acceptarea vieții, iubirea activă, raiul pe pămînt.

Sistemul motivelor ne oferă argumente pentru a stabili prioritățile, o anumită ierarhie a ideilor. Fragmentul analizat are o compoziție inelară, asemenea unui cerc mai mic care, la rîndul său, în economia romanului, cu suprapuneri parțiale, este precedat și urmat de cercuri mai mari, adică implicat în structura epică. La intersecția lor, deci la începutul și sfîrșitul fragmentului, sînt situate motivele încrederii în om, ale dragostei de viață, aspirația spre ideal, care sînt concretizate de m u g u r i i f r a g e z i[3], d e c e r u l a l b a s t r u, d e c u p ă, motive obiectuale a căror proveniență mitică este certă. Menționăm în legătură cu m u g u r i i f r a g e z i[3] că originalul (în traducere *ad litteram*) vorbește de frunzele cleioase (expresie preluată dintr-o poezie de Pușkin dedicată primăverii) ceea ce ne apropie de „arborele verde al vieții" (expresie întîlnită la Goethe și Lermontov), sau de „codru", „albastrul cerului" la Eminescu. De altfel, „mugurii" fac parte din aceeași familie de simboluri mitice și apar cu o semnificație foarte apropiată în poezia lui Lucian Blaga. C e r u l a l b a s t r u, iar apoi pur și simplu culoarea albastră, asociată infinitului, idealului, visului, apare din timpurile străvechi, iar printre romantici Dostoievski are predecesori mai apropiați. Simbolul c u p a v i e ț i i apare în pragul morții, asociind ideea sinuciderii lui Ivan. Proveniența literară este aici mai greu de stabilit, dar caracterul mitic este cert, amintim doar cupa lui Socrate și paharul amar despre care vorbea Hristos în grădina Ghetsemani.

De fapt, motivul dragostei de viață apare tot în stratul real-psihologic, fiind precedat de un alt motiv, și anume de neîncrederea în om, generată de haos și violență, de ordinea absurdă instaurată în societate. Dezbaterea teoretică privind credința, libertatea omului, ateismul are loc cu precădere în plan filozofic, dar implicarea mitului devine aici tot mai frecventă, pentru ca în continuare miturile și simbolurile să subsumeze substratul filozofic.

Spre deosebire de sensul pur metafizic al legendei evanghelice despre ispitirea lui Hristos în pustiu, avînd o problematică teologică, cu intenția declarată de a exclude din sfera preocupărilor umane aspectele practice, politice, mitul creat de Dostoievski are un cu totul alt substrat. Acest nou mit implică aspecte filozofice și existențiale în contextul isto-

ric şi social. Dezvăluirea trecutului, prezentului şi viitorului omenirii — iată ţelul principal al scriitorului. Dostoievski este preocupat, înainte de toate, de destinul personalităţii umane şi de prospectarea viitorului, de destinele societăţii. Totul este concentrat asupra proiectelor de a schimba ordinea existentă şi mai ales asupra perspectivelor oferite de iezuiţi şi de masoni prin concepte antispiritualiste şi prin acapararea puterii politice. În viziunea lui Ivan, lumea se mişcă în direcţia apocalipsului, iar inchizitorul vrea „s-o salveze", dînd pîine oamenilor slabi, incapabili să trăiască liber. Varietatea miturilor vechi, a motivelor şi simbolurilor implicate ne va deruta numai în cazul în care semnalele emise de ele vor fi recepţionate incorect. Dostoievski nu se identifică cu nici unul dintre personajele sale, cu toate că are ceva substanţial comun cu multe dintre ele. Şi nici un personaj nu se identifică cu altul, cu toate că interferenţele dintre ele pot fi esenţiale. Se identifică oare Ivan cu inchizitorul? Răspunsul nu este afirmativ decît parţial. Ateismul şi neîncrederea în om sînt, se pare, trăsăturile lor comune. Inchizitorul, văduvit de încrederea în om, se bazează pe interes material şi pe minciună, amăgeşte cu idoli conştiinţa oamenilor şi oferă fericirea turmei. Nici Ivan nu întrevede acum altă perspectivă, dar pentru el acest lucru este o tragedie, el poate să accepte şi divinitatea, dar nu ordinea universală existentă. Protestul său fără un ţel pozitiv se transformă în nihilism. Şi totuşi, facem o deosebire clară între cele două personaje. Inchizitorul acceptă sărutul[4] lui Hristos ca semn al iertării, ca semn al mîinii libere acordate lui, şi îşi păstrează neclintit vederile sale, taina sa de ateu şi ipocrizia, „suferind" în continuare din cauza „sacrificiului" de dragul omenirii, ca reprezentant al unui umanism abstract. Ivan reacţionează altfel la sărutul lui Aleoşa, fiindcă el nu exclude posibilitatea întoarcerii la m u g u r i i c e s e d e s f a c şi la c e r u l a l b a s t r u. El nu şi-a pierdut definitiv idealul şi fiind înzestrat cu o inteligenţă deosebită, cu un mare curaj şi sinceritate, mai are încă o şansă în căutarea drumului de ieşire din haos. Tragedia lui nu s-a împlinit încă, cu toate că mecanismul a fost pus în mişcare, pe cînd inchizitorul a devenit un monstru, a cărui tragedie interioară nu convinge, el nu mai poate conta pe compasiune.

Relatînd împrejurările despărţirii fraţilor după dispută, Dostoievski foloseşte două semne extratextuale : Ivan îl numeşte pe stareţul Zosima *Pater Seraphicus*, nume împrumutat din *Faust* al lui Goethe, pe de altă parte, lui Aleoşa i se pare că Ivan, privit din spate, are „umărul drept mai căzut". *Pater Seraphicus*, prin contrast, ne trimite la comparaţia lui Ivan cu Faust sau mai degrabă cu Mefisto, iar „umărul drept mai căzut" sugerează direct acelaşi personaj satanic sau pe diavolul. Ivan Karamazov are deci contingenţe cu alte lumi şi anume, cu lumea răului. În perspectiva romanului însă, chiar în scena dedublării, diavolul este comparat cu Mefisto şi logic, Ivan cu Faust. Această ultimă comparaţie subsumează pe prima şi se dovedeşte mai importantă ; nu degeaba eroul dostoievskian a fost supranumit mult timp de critică „Faustul rus". Dar în fragmentul analizat definitorii sînt deocamdată rezolvările dictate de forţe diabolice.

Problemele puse cu atîta clarviziune rămîn la Dostoievski deschise. Predica lui Zosima nu este decît o utopie, deocamdată inaplicabilă chiar în interiorul romanului. Împins de interesul său teoretic-existenţial pentru învăţătura lui Zosima, Aleoşa se îndreaptă spre schit, uitînd de fratele său Dmitri şi de tatăl său, şi lasă drumul deschis unor evenimente teribile. Haosul, ordinea inacceptabilă a lumii îi aduc, în acest fel, pe eroi în pragul catastrofei : paricidul. Forţa de respingere a ordinii existente şi de afirmare a eticii active creşte din cauză că totul rămîne în faza de desfăşurare. Fiind vorba de prezent şi viitor, de destinele individuale şi cele ale omenirii, nici nu putea să fie altfel. Prospectarea viitorului, presimţit, dar necunoscut, a implicat mitul, alături de analiza lucidă a prezentului şi a istoriei. Aici ne aflăm doar într-un loc de tranzit, şi răspunsurile, sau imposibilitatea de a da răspunsuri, vor fi clarificate de evenimentele ulterioare decisive, de destinul eroilor, care vor acţiona însă pe baza principiilor dezvăluite aici.

Un fapt semnificativ în roman şi cu siguranţă neîntîmplător, se cere remarcat aici. În lupta de idei din „cărţile" a 5-a şi a 6-a nu participă Dmitri. Afectivul — materia de bază a acestui pasionat Karamazov — constituie, în general, după Dostoievski, fundamentul caracterului uman ; în interiorul omului se nasc iubirea şi ura, toate sentimentele au-

tentice, iar gîndul le dublează puterea cînd ele ţîşnesc din inimă. Lui Dostoievski, vrăjmaş al raţionalismului împietrit, cel mai apropiat erou din roman îi este, poate, Dmitri. Nici Aleoşa, nici învăţătura lui Zosima nu ne pot da răspunsul autorizat al autorului la problemele ridicate. Răspunsul posibil îl aflăm în destinul eroilor, în totalitatea sistemului de imagini. Lumea veche se va măcina din interior, aidoma familiei de moşieri Karamazov. Dar chiar din această lume se vor ridica oameni care, cel puţin în perspectiva viitorului, vor urma etica iertării şi a iubirii generale, totale (ca Zosima şi „vizitatorul de taină") sau, şi mai mult, Dmitri, care se va purifica în avalanşa pasiunilor şi în suferinţă, dar nu de dragul suferinţei, ci de dragul iniţierii în viaţă, de dragul experienţei, pentru că numai prin luptă se poate obţine fericirea, sau Aleoşa, care în partea a doua, nescrisă, a romanului urma să devină revoluţionar şi să fie executat[5]. Acest destin al eroului ar fi fost nu numai posibil, dar şi verosimil, dat fiind că Aleoşa a fost acela care a optat pentru pedeapsa capitală acordată moşierului ucigaş de copil, el va fi gata să-l salveze pe Dmitri, judecat pe nedrept de autorităţi, deci, să intre în conflict cu ele.

Modelul mitic creat în *Fraţii Karamazov* este numai o parte din modelul general al vieţii închipuit aici de autor. Dar nu numai atît, acest model mitic este creat, la rîndul lui, cu ajutorul altor modele mitice vechi, cum sînt cel evanghelic şi cel al masonilor, care contribuie la construirea universului propriu, modelul irepetabil al lumii, pe care putem să-l imaginăm în forma unui glob mare aşezat pe globuri mai mici, îngropate parţial în globul mare. Interpretările derutante de pînă acum porneau de la identificarea unuia sau a altuia dintre globurile mici cu globul cel mare, a modelelor implicate cu noul model. Şi astăzi se mai pune deseori semnul egalităţii între vederile scriitorului şi ideile creştine (procedeu care ar fi redus sensul *Comediei umane* la vederile politice legitimiste ale lui Balzac) : Ivan este identificat cu inchizitorul, iar acesta din urmă cu diavolul, sau diavolul cu Ivan (ceea ce este inadecvat şi din cauză că personalitatea acestui erou ideolog se află în curs de formare) etc., pe cînd, în realitate, este vorba despre altceva, şi anume despre independenţa diferitelor modele străine in-

tegrate sau respinse în propriul model al scriitorului. Amintim aici că în *Visul unui om ridicol*, modelul societății viitoare a fost realizat fără implicare, la nivel superior, a miturilor și legendelor biblice, fiind folosite exclusiv mituri antice păgîne și diferite modele proprii ale civilizațiilor, în primul rînd, ale civilizației contemporane. Deci, în principiu, romancierul poate renunța în egală măsură la un model sau altul pentru că are posibilitatea să recurgă la o mulțime de modele. Afirmarea unei lumi cere identificarea cu și delimitarea de alte lumi interferente sau opuse. Poetica dostoievskiană urmează această cale cu cea mai mare libertate. Scriitorul recurge aproape simultan la mitul antic și biblic (tradiție barocă), contopind, de exemplu, în cuvintele lui Ivan povestea lui Adam și Eva cu legenda lui Prometeu: „Cred că oamenii sînt singuri vinovați. Gîndește-te, li s-a dat raiul, și ei au rîvnit la libertate; au furat focul din cer, știind de la bun început că asta o să le aducă numai necazuri, prin urmare n-are rost să-i compătimim". Deseori, și în *Marele inchizitor*, autorul folosește foarte insistent modele mitologice, ca și cele create de literatură universală și de filozofie. La diferitele viziuni ale lumii, amintite pînă acum, putem adăuga altele: Pascal, socialiștii utopici și mai ales Owen cu teoria sa despre mediu, Fourier, cu principiul său „să rezolvăm totul în locul lor" ș.a. În mod adecvat formulează Ion Ianoși ideea că *Frații Karamazov* realizează nu numai sinteza propriei opere a autorului, dar „ajunge să resintetizeze și nenumărate valori din milenara istorie spirituală a Europei, să se constituie adică într-un cuprinzător compendiu de *filozofie a culturii*". Și mai departe: „Capacitatea lui Dostoievski de a înnoda firele propriilor sale romane cu cele ale confraților săi este cu adevărat uluitoare" [6].

Pe plan artistic, esențială rămîne corelația viziunii proprii a scriitorului cu alte viziuni asupra lumii, dat fiind rolul generativ al corelării. Chiar numai pe baza părții analizate a romanului putem distinge sferele care se suprapun cu modelele implicate și cele care se contrapun lor. Modelul evanghelic, cel mai intens implicat aici, este reinterpretat de Dostoievski cu scopul de a afirma spiritualitatea omului liber și responsabilitatea sa personală netransferabilă mediului, după cum explică el însuși într-o scrisoare către V. Ale-

xeev din 1876, cînd se elabora planul romanului: „Hristos ştia că numai cu pîine nu poţi ţine omul în viaţă. Dacă nu va exista în acelaşi timp viaţă spirituală, nu va exista idealul Frumosului, omul se va plictisi, va muri, va înnebuni, se va sinucide sau se va lăsa cuprins de fantasmagorii păgîne... Dar dacă i se va oferi şi Frumosul şi Pîinea împreună ? Atunci omul va fi frustrat de *muncă, personalitate, jertfirea binului său pentru aproapele,* într-un cuvînt, va fi deposedat de viaţa însăşi, de idealul vieţii. De aceea e mai bine să declarăm un singur ideal, cel spiritual..." [7]. Veriga aceasta intermediară a frumosului, ca şi aceea a iubirii active de oameni ne trimite mai degrabă la valorile *supreme* general umane, decît la credinţa religioasă, la creştinism, care este amendat chiar pe solul său propriu. Particularităţile acestui model de interpretare se clarifică însă şi mai bine în *Călugărul rus,* unde învăţătura lui Zosima cuprinde prerogativul raiului pe pămînt (opus infernului realităţii, prezentat atît de convingător în *Pro şi contra*), lucru străin bisericilor creştine. K. Leontiev, un reprezentant al pravoslavismului oficial, a calificat drept eretice, apropiate de ideile socialiste, concepţiile dostoievskiene despre dragostea totală pentru toţi, despre unirea şi identificarea cu poporul, numind umanismul său utilitar, *mania democratica progresiva ;* potrivit acestui ideolog „frăţia *pe măsura posibilităţilor* şi umanismul sînt într-adevăr recomandate de sfînta scriptură a *Noului Testament pentru salvarea sufletului în viaţa de apoi,* dar în Sfînta Scriptură *nu se spune nicăieri că oamenii vor ajunge datorită acestui umanism* la pace şi bunăstare. Hristos nu ne-a promis acest lucru" [8].

Ordinea instalată în lume — haosul — îşi găseşte forma sa de exprimare fantastică în mitul apocalipsului. Viziunea de-a dreptul profetică a scriitorului îşi sporeşte semnificaţia în contextul actual. Planeta îmbîcsită de arme nucleare şi de veleităţi de autoritarism, dominaţia şi exploatarea se încadrează perfect în tabloul lumii aflate pe marginea prăpastiei. Cu toate acestea, în intenţia scriitorului, imaginea e avertizatoare, totuşi, căci apocalipsul este invocat pentru descrierea societăţii viitorului I („scenariul nr. 1"), la baza căruia masonii sau alte organizaţii aşază principii „materialiste", neîncrederea în om : „Cine este asemenea fiarei, care a făcut

să se pogoare focul din cer?" — apare semnalul apocalipsului ca să prevestească vremea peste veacuri, cînd vor guverna cei care susțin că nu există crimă și păcat, că nu există virtute fără pîine: „Pe ruinele templului Tău se va zidi o altă clădire, un nou și înfricoșător Turn Babel", care se va prăbuși după o mie de ani de suferință. Atunci oamenii, pentru pîine și amăgiți fiind, vor pune libertatea lor la picioarele inchizitorului (fără majusculă, în semn de înaltă generalizare, conducător al bisericii catolice, iezuit) și va începe viitorul II („scenariul nr. 2"), ceva și mai groaznic decît pragul apocalipsului, căci se va stabili ordinea definitivă pe fundamentul deposedării omului de personalitate și libertate: „Turma se va aduna însă la loc și se va supune iarăși, de astă dată pentru totdeauna. Și atunci noi vom hărăzi oamenilor o fericire tihnită și umilă, o fericire pe măsura unor făpturi nevolnice, așa cum au fost plămădiți". Deci, atît pe plan planetar cît și în destinul lui Ivan, factorul hotărîtor se dovedește a fi încrederea sau neîncrederea în om. Modelul bisericii romano-catolice este respins, împreună cu cel masonic, și referirea lui Ivan la aceste două ideologii nu este întîmplătoare. Mai mult decît atît, există unele temeiuri pentru ca Ivan să fie socotit mason. În orice caz, el lasă fără comentarii exclamația lui Aleoșa: „Poate că și tu ești mason!", iar la întrebarea directă a lui Dmitri cu același conținut, el răspunde prin tăcere. O temeinică cercetare efectuată de V. Vetlovskaia arată, pe baza unei documentări de invidiat, implicarea masoneriei, începînd cu scopul societăților secrete, formulat de Ivan prin cuvinte care repetă aproape textual poemul despre înșelarea nevolnicilor, cu templul și Turnul Babel — simboluri ale societății viitoare, și terminînd cu piatra unghiulară și motivul jertfei, necesare construirii unui nou edificiu, și cu armonia viitoare construită pe o lacrimă de copil[9]. La masonii ruși, șeful noilor primiți în lojă avea titlul de Mare inchizitor. Totuși, concluzia că inchizitorul ar fi mason sau că Ivan ar fi fost Marele arhitect al construcției sub temelia căreia se află lacrimile unui copil nevinovat ni se pare neconcludentă. Mai edificatoare este funcția personajului prefigurînd căile proprii greșite spre societatea viitorului, pentru care se folosește și modelul masoneriei.

Socialismul, în sensul cel mai general, apare în *Pro și contra* ca problemă anexată ateismului și pusă în acest fel sub semnul întrebării. Postulatele de bază ale socialismului științific nu sînt luate aici în discuție, tendențiozitatea scriitorului manifestîndu-se la nivelul de suprafață al stilului, unde apar formule „socialiste" (de fapt numai prin origine socialiste), negînd spiritualitatea omului, libertatea sa și chiar morala. Cu sensul respectiv, formulele citate nu se racordează la modelul socialismului, în pofida intențiilor de a discredita pe cei care „au ridicat steagul libertății" și, în mod obiectiv, socialismul ca model de structurare chiar numai pentru viitorul I rămîne ineficace în comparație cu biserica catolică, transformată în stat, și cu masoneria ateistă, nefiind nici menționat în remarcile concluzive ale disputei. În *Călugărul rus* însă, socialismul (sub anumite aspecte) este respins de scriitor din cauza recurgerii la violență împotriva asupritorului, a luptei de clasă, fiind acceptat doar ca țel final (fraternitatea, dezvoltarea personalității umane, egalitatea — împărțirea averii (benevolă, sub îndemnul dragostei de om). Opțiunea pentru țelul final, apropiat în mod obiectiv socialismului, prevalează la Dostoievski asupra respingerii unor mijloace de luptă revoluționară. Chiar cînd notează în carnete : „NB. À propos, o mică paralelă : creștinul, adică cel deplin, superior, ideal, spune : eu trebuie să împart averea cu fratele meu mai mic și să-i slujesc lui întru totul. Iar comunardul spune : da, tu trebuie să împarți cu mine, cel mic și sărac, averea ta, și trebuie să-mi slujești. Creștinul va avea dreptate, iar comunardul nu va avea" [10]. Deci, nu se acceptă felul în care procedează comunardul, dar necesitatea „împărțirii averii", mai precis, reîmpărțirea bunurilor și limitarea proprietății private, nici nu intră în discuție.

Utopia dostoievskiană, de nuanță religioasă, nu presupune acceptarea ordinii existente și a haosului, ci propune doar o altă cale. Răzvrătirii și neîncrederii în om din *Pro și contra,* mai precis infernului izolării și imposibilității de a iubi în general, este contrapus modelul vîrstei de aur — raiul pe pămînt. Este reluat aici, în *Călugărul rus,* întregul complex de motive abordat în partea precedentă și în nuvela *Visul unui om ridicol.* Ideea lui J. Catteau, potrivit

căreia vîrsta de aur se asociază, în opera scriitorului, cu idealurile umanitare ale unor eroi atei, cum este cazul lui Versilov, Stavroghin şi Omul ridicol, nu mai este valabilă pentru romanul *Fraţii Karamazov*, în care acest motiv este propulsat de credinciosul Zosima prin „raiul pe pămînt", termenul echivalent al „vîrstei de aur", şi în *Visul unui om ridicol*, unde la fel, se asociază cu încrederea în om, în posibilitatea fericirii pe pămînt. În „cartea a şasea", visul despre vîrsta de aur apare în cuvintele lui Markel, fratele mai mare al lui Zosima, după ce el depăşeşte, în pragul morţii, concepţiile sale raţionaliste şi ateiste. Pe baza credinţei şi dragostei faţă de oameni, a iertării generale, fiindcă în acest fel şi el va fi iertat, Markel declară realitatea raiului pe pămînt: „Viaţa e un rai în care toţi ne desfătăm, numai că noi nu vrem să ne dăm seama de asta, căci dacă am vrea, chiar mîine tot pămîntul ar fi un rai... Dragii mei, de ce să ne învrăjbim, de ce să ne îngîmfăm şi de ce să purtăm pică unul altuia, haidem mai bine în grădină, să ne plimbăm şi să ne zbenguim, să ne iubim între noi şi să lăudăm plăsmuirile firii, să ne îmbrăţişăm şi să binecuvîntăm bunătăţile vieţii!" Dragostea activă, legătura organică a omului cu natura, egalitatea (Markel vrea să fie „sluga slugilor" sale) sînt acele trăsături care constituie elementele de bază ale vîrstei de aur, reprezentînd viitorul III („scenariul nr. 3"), cel pentru care optează Dostoievski.

Vîrsta de aur — raiul pe pămînt reapare de cîteva ori în capitolul *Oaspetele de taină* ca un model opus civilizaţiei moderne împreună cu care contribuie la modelarea universului artistic propriu al scriitorului. Viaţa va fi un rai, cînd oamenii vor înţelege că trebuie să acorde tuturor iertarea: atunci „împărăţia cerurilor se va statornici pe pămînt, nu va mai fi un vis, ci o realitate". La întrebarea cînd se va înfăptui acest vis se răspunde prin cuvintele autorului împrumutate personajului: nu acum, căci întîi se desfăşoară, după anumite legi, epoca însingurării. Oamenii nu vor reuşi să-şi împartă avutul pînă cînd nu devin fraţi cu adevărat, iar acum e vremea *„însingurării, a celei mai crîncene izolări de care lumea e stăpînită mai cu seamă în veacul nostru.* Şi vremea asta nu s-a încheiat, vezi bine, nu i-a sosit încă sorocul. Astăzi, fiecare om tinde să se înstrăineze cît mai mult

de cei din preajmă, căutînd în sine tot ceea ce-i poate da viață din plin, și, cu toate strădaniile lui, *nu numai că nu izbutește să priceapă sensul adevărat al vieții, dar pînă la urmă ajunge la un fel de sinucidere.* În loc să se cunoască pe sine și să desluşească rostul său pe lume, rămîne un izolat. *În veacul nostru societatea se fărîmițează,* ficcare om se retrage în sine ca într-o vizuină, *se însingurează,* se ferește de ceilalți și-și ascunde avutul, ca pînă la urmă să se înstrăineze cu totul de ei și să-i îndepărteze din preajma lui. Și, căutînd să strîngă de unul singur cît mai multe bogății, se gîndește : ce puternic sînt, am pe ce mă bizui. *Nu știe, zevzecul, că, pe măsură ce strînge, se înnămolește tot mai mult într-o sinucigașă neputință*".

E drept că Dostoievski rămîne, în ceea ce privește calea de ieșire, un moralist utopic, el face apel la alcătuirea sufletului omenesc : „Ca să ajungi a preface lumea, trebuie mai întîi ca sufletul omenesc să se schimbe, să se îndrepte pe un alt făgaș. Oamenii nu se vor putea înfrăți decît atunci cînd fiecare dintre ei se va simți cu adevărat frate cu semenul său". Nici știința, nici propriile interese nu-l pot ajuta pe om, ci numai ieșirea din izolare, „omul e dator să dea pildă, smulgîndu-se din izolarea și înstrăinarea sa, pentru a face o încercare eroică, împletind o legătură de strînsă și duioasă frățietate între oameni, chiar dacă ar fi să treacă în ochii tuturor drept nebun. Trebuie neapărat s-o facă pentru ca măreața idee să nu se iroseasca..."

Dacă pentru „scenariul" viitorului III autorul folosește modelul vîrstei de aur și al raiului pe pămînt, în epilogul romanului, în același scop, el recurge la motivul jertfei de construcție și al pietrei unghiulare implicate intens și în modelul evanghelic al organizării bisericii creștine, și în modelul masonilor, a cărui tradiție izvorăște în primul rînd din legenda construirii Bisericii din Ierusalim. Cu toate că Iliușa, băiețelul căpitanului Sneghirev este înmormîntat în curtea bisericii, și nu „lîngă piatra noastră" cum a dorit el și cum ar fi dorit și tatăl său, ritualul de înmormîntare și cuvîntul de rămas bun al lui Aleoșa se ține la piatra respectivă. Aici este reluat motivul demnității umane de la începutul „cărții" *Pro și contra,* deci la fundamentul viitorului se pune jertfa copilului în numele dreptății, căci Aleoșa în cuvîntarea sa

subliniază că grupul de copii s-a închegat datorită lui Iliușa, care „era un băiețel bun și curajos, pentru care onoarea tatălui său s-a dovedit a fi ceva sfînt" și cînd părintele fusese înjosit el s-a revoltat. Exemplul lui Iliușa găsește ecou în sufletul lui Kolea Krasotkin care spune: „Vreau să sufăr pentru omenire!" Dorința lui Iliușa de a presăra pușină pîine pe mormîntul său ca să vină vrăbiuțele să ciugulească, ca și adresarea lui Sneghirev către fiul său mort, de repetate ori, prin cuvintele „milîi batiușka" („tatăl meu drag"), însemnînd trecerea mortului în rîndul strămoșilor protectori, în spiritul credinței populare slave, constituie alte mitologeme folosite în cadrul modelelor de reper ale recreării vieții vii, ale valorilor autentice umane.

În calea unei interpretări obiective a *Marelui inchizitor*, s-au ridicat adevărate noiane de prejudecăți, care își află sursa în scrisorile lui Dostoievski către Liubimov și Pobedonoștev, prejudecăți legate de niște intenții antisocialiste declarate. Dar, în primul rînd, textul romanului poate să vorbească împotriva declarațiilor și să aibă (de fapt are), rolul decisiv; în al doilea rînd, amîndoi erau pentru scriitor persoane oficiale și momentul tactic trebuie luat în considerație, ca de altfel și deosebirile de vederi care pot fi demonstrate și, în al treilea rînd, comentariile publice și scrisorile mai intime nu numai că admit interpretarea de față, dar o fac mai verosimilă. Este o inadvertență să reducem vederile lui Dostoievski la creștinism prin referiri la confesiunile lui, în care susține că toată viața a fost „fiul credinței și al necredinței", sau la V. Soloviov, care chiar în ultimii ani ai vieții scriitorului, îl învinuia de lipsa credinței în viața de apoi. Nici ideea dependenței moralei de credință nu este pentru scriitor o axiomă, potrivit comentariilor sale, ateistul Ivan suferă: „conștiința fără Dumnezeu este groaznică, *poate* (s. n.) să-l rătăcească pe om aducîndu-l la imoralitate... Inchizitorul este imoral de la început, fiindcă, în inima lui, în conștiința lui s-a putut cuibări ideea arderii oamenilor ca o necesitate" [11]. Tînărul prieten V. Soloviov, filozof și poet, cu vederi apropiate celor teologice, a slujit, într-o oarecare măsură, ca prototip nu numai pentru Aleoșa, dar și pentru Ivan. Nu este întîmplător faptul că prototipul real al Marelui inchizitor (impactul cu sursele literare era și mai vechi:

din perioada tinereții — Schiller, iar apoi Hugo, A. Maikov, istoricul V. Prescott) a fost luat din istoria contemporană în persoana lui Don Carlos, pretendentul sîngeros la tronul Spaniei, despre care se afirmă, în *Jurnalul unui scriitor* din martie 1876 : „Don Carlos este și el rudă cu contele Chambord, este și el cavaler, dar în acest cavaler se întrezărește Marele inchizitor. El a vărsat rîuri de sînge *ad maiorem gloriam Dei* și în numele Maicii Domnului, preasfioasa apărătoare a oamenilor". Comentariul de la întrunirea literară din 30 decembrie 1879 definește pe Marele inchizitor ca un ateu care denaturează credința veche apostolică, pentru că „o îmbină cu scopurile acestei lumi" și „sub înfățișarea dragostei *sociale* pentru omenire apare de fapt disprețul" [12]. Deci, exact cum am descifrat modelul viitorului II pe baza textului.

Principiile generale ale modelării universului artistic dostoievskian se integrează în acest fel într-un sistem unic. Acceptînd existența mai multor lumi, a diferitelor spații, potrivit geometriei lui Bolyai-Lobacevski, Dostoievski își potențează gîndirea sa dialectică, înțelege mai profund adevărul concret al realității sub toate aspectele sale. Creatorul modernei teorii a relativității, Albert Einstein, a declarat unui colaborator : „Dostoievski îmi oferă mai mult decît oricare filozof sau om de știință, îmi oferă mai mult decît Gauss !" [13]. Aceste cuvinte, ca și altele spuse de marele savant, credem că pornesc de la realități artistice concrete și anume de la constituirea universului artistic cu ajutorul mai multor modele care îi aparțin sau sînt împrumutate din alte universuri, jucînd roluri pur constructive. Orice arhetip, simbol sau semn, trecînd dintr-o sferă în alta, își schimbă calitățile, confirmă ceva nou și, în același timp, respinge ceva. În acest fel și minciuna poate deveni, pentru o clipă, adevăr (cum spune un titlu de capitol din roman), după cum conform geometriei necuclidiene se poate întîmpla să se întîlnească două linii paralele. Prin aceasta nu se infirmă, ci, dimpotrivă, sînt confirmate formulele avansate pînă acum în vederea evidențierii gîndirii și artei specifice care a dat naștere romanului *Frații Karamazov*, formule remarcînd corelarea personajelor pe baza principiului „este... nu este", deci prin identificare/respingere, prin aplicarea procedeului con-

cesiei în dispută, al discreditării/omologării vocii personajelor, sau simultaneitatea multilateralității. Aceste evidențieri se raportează însă la modelare prin tipuri de modele ca parte la întreg [14].

Modelul universului artistic al scriitorului ca și modelele de sprijin sînt închegate în fluxul narațiunii epice cu ajutorul miturilor-simboluri, al motivelor locale și stilistice aparținînd diferitelor straturi, evidențiate deja aici în linii generale. Straturile formează imagini multidimensionale specifice realismului dostoievskian.

Comparînd cele două „cărți" — *Pro și contra* și *Călugărul rus* —, ne dăm seama ușor că prima se distinge printr-o forță artistică rar întîlnită în toată literatura universală, pe cînd despre a doua nu putem spune același lucru. Însemnările lui Aleoșa despre Zosima sînt mai palide din punctul de vedere al expresivității. Desigur, acest lucru nu se explică prin lipsa unui strat sau altul, ci în primul rînd, prin faptul că planul filozofic capătă o alură abstractă, didactică. În spiritul polifonismului său, scriitorul impune, în această parte a romanului, maniera, stilul eroului, dar limba călugărului-narator (Aleoșa rămînînd doar formal intermediar) nu este intens încărcată de elementele semnificante ale limbajului auctorial cum se întîmplă de obicei în proza lui Dostoievski. Tezismul preceptelor religioase apare adesea arid, linear, fără nici un contrabalans, ca de exemplu afirmațiile cu iz biblic, împrumutate, cu unele diferențe, personajelor („totul este bine și frumos pe pămînt, toți sînt vinovați față de toți, raiul este în noi înșine"). Bucuria vieții enunțată pe patul morții de tînărul frate al lui Zosima într-un extaz religios rămîne nerelevantă sau, mai degrabă, compromite ideea în sens pur uman. Chiar și ideile proprii ale autorului pe care le considerăm valabile și astăzi, „împrumutate" unor personaje nu tocmai potrivite, apar ca fiind didacticiste. Același lucru se întîmplă cu astfel de idei, cardinale pentru întreaga viziune a scriitorului, cum sînt concepția sa despre civilizația modernă, înstrăinarea omului din cauza izolării și a indiferenței, respingerea teoriei mecaniciste a mediului care transferă simțul responsabilității pe umerii altora, promovînd pasivitatea. Zosima, așadar, pur și simplu nu poate fi purtătorul de cuvînt intim al lui Dosto-

ievski, dogmatismul religios rămîne străin firii sale de artist și de cugetător îndrăzneț. Cunoaștem, de altfel, din corespondența scriitorului, că *Pro și contra* a fost scris cu cel mai mare elan de creație, pe cînd *Călugărul rus* a fost redactat într-o stare de mare oboseală și de plictiseală chiar.

Structura de cea mai mare adîncime a romanului dostoievskian se dezvăluie în motivul literar ; în el identificăm acel element al construcției care poate fi comparat cu stîlpii de susținere. Locul central și definitoriu al motivului literar în poetica scriitorului se explică prin faptul că el traversează și unește toate modelele și toate planurile sau straturile operei. Conceptul nostru de motiv literar are în vedere o unitate structurală ideatică și artistică la nivelul viziunii generale estetice a operei. În acest fel se delimitează atît de noțiunea de temă, aparținînd sferei conținutului, cît și de motivele de altă categorie și de alt nivel, cum sînt motivele locale, obiectuale, psihologice și stilistice, care cuprind structura fragmentului și limba. Menirea diferitelor planuri se dovedește a fi crearea diverselor ipostaze ale motivului literar, care cuprinde deopotrivă stratul real-psihologic de bază ca și pe cel filozofic, mitic, intelectual. Motivul literar care apare la nivelul perceperii nemijlocite prin motive locale și stilistice, dezvăluie esența sa în sfera diferitelor modele care formează coordonatele etico-filozofice ale operei. Dinamica motivelor-straturilor-modelelor definește specificul imaginii multidimensionale, creează țesătura organică, vie a operei. Imaginile obiectuale, motivele stilistice și mitice la nivelul limbajului (observabile și în limba obișnuită) nu pot fi identificate cu motivul literar ca expresie a viziunii generale și a structurii globale. Motivele obiectuale pot fi reluate din arsenalul limbii standard, din mituri sau din literatură, cu sensul lor vechi sau cu un sens preschimbat, chiar contrariu, ele pot fi create din cuvinte-imagini prin repetiție și conotație. Suma de două sute de ruble oferită lui Sneghirev nu este purtătoare a motivului literar al banului ca echivalent al valorilor autentic umane în societatea capitalistă (cum îl putem vedea în diferite variante la Shakespeare sau Balzac), ci al demnității umane copleșite de orgoliu și umilință. Spre deosebire de romanul *Idiotul*, în care

suma de o sută de mii de ruble este purtătoare nemijlocită a motivului demnității-frumuseții pîngărite, în capitolul *Legămîntul*, cele două sute de ruble, numai prin intermediul motivelor psihologice ale orgoliului-umilinței, curajului-lașității, bunătății sufletești-urii, recunoștinței-jignirii se încheagă treptat, în dialogul Lisei cu Aleoșa, în motivul literar premergător „cărții" *Pro și contra*, descoperind legăturile demnității umane în polaritatea dezgustului față de umiliți și a jertfei acceptate în numele lor. În capitolele următoare istoria lui Adam și Eva („adulții au mușcat din mărul oprit") și Apocalipsul, motive de construcție, la care recurge scriitorul, sînt piatra de boltă a motivului literar, iar Cain, ucigașul fratelui său Abel, ca și legenda fiului risipitor, apar numai ca generatoare de asociații, ca niște comparații contrastive, necuprinzînd decît analogii parțiale. Mecanismul artistic se află în permanentă mișcare, el nu încetează nici o clipă să funcționeze. Aleoșa își exprimă îngrijorarea din cauza lui Dmitri și a tatălui ; Ivan răspunde nervos că nu este păzitorul fratelui lor și cercetează cu un zîmbet amar și bănuitor, reacția interlocutorului : „Așa cum i-a răspuns Cain lui Dumnezeu cînd l-a întrebat despre fratele lui ucis ?". Negînd această ipoteză, Ivan răspunde că nu are nimic de împărțit cu Dmitri, deci, ar însemna că nu are nici o legătură cu motivul uciderii lui Abel. Dar, în perspectivă, comparația nu este cu totul derutantă : chiar dacă nu apare amenințarea fratricidului, ceva asemănător este presimțit de Ivan, care, conștient sau inconștient, vrea să se justifice.

Mijloacele artistice în sine, în mod abstract, nu pot fi ierarhizate valoric. O imagine unidimensională poate prezenta valoare estetică mult mai mare decît o alta, multidimensională. Totuși, exemplul lui Dostoievski arată că bogăția formei, caracterul multidimensional al imaginii, prezintă o valoare în plus. Cazul excepțional, fantasticul și mitul, izvorînd dintr-o necesitate interioară a operei, potențează forța ei expresivă. Stratul filozofic descifrează sensurile dimensiunii real-psihologice, de bază, care, la rîndul ei, se proiectează în sfera mitului, înmulțind la infinit sursele expresivității.

Credem că nu sînt lipsite de importanță concluziile noastre referitoare la locul central, la poziția dominantă a moti-

vului literar în poetica lui Dostoievski. Corelația dintre mit și motiv fiind complementară, motivul poate sluji și el mitului-simbol ; cele două categorii se pot suprapune. Urmărind viziunea generală a scriitorului, putem porni însă pe drumuri lăturalnice, înșelătoare, dacă ne vom orienta, în interpretare, după miturile existente înaintea scriitorului. Critica mai veche, de esență metafizică, ca de pildă V. Rozanov sau N. Berdiaev, a interpretat unilateral, în multe privințe chiar inadecvat, opera scriitorului, folosindu-se de textul *Marelui inchizitor*. După Rozanov, Dostoievski se situează pe pozițiile teologiei, apără ideea căderii în păcat, a răsplatei divine pentru bine și rău, misterul răscumpărării [15]. Berdiaev notează că „Dostoievski s-a străduit să cunoască răul și în acest sens a fost un gnostic. Răul este totdeauna rău. Esența și natura răului este interioară, metafizică și nu exterioară, socială..." [16]. Această afirmație este contrazisă direct de capitolul *Răzvrătirea*, unde sursele suferinței copiilor se află în violența și asuprirea exterioară, în ultimă instanță sociale. Are dreptate Berdiaev cînd afirmă că omul, în concepția lui Dostoievski, trebuie să urmeze drumul libertății, dar se îndepărtează de vederile scriitorului susținînd : „Libertatea se transformă în robie, îl distruge pe om, care, răzvrătindu-se în libertate, nu vrea să recunoască nimic superior omului. Dacă nu există nimic deasupra omului, nu există nici omul". Noi însă ne-am convins aici, pe baza sistemului și ierarhiei motivelor (indicînd de fapt scara axiologică), că valoarea supremă, în ochii lui Dostoievski, este viața omului. Acest sistem autorizează de fapt ideea apărută ca atare în discuția celor doi frați, cînd Aleoșa îi spune lui Ivan că „toată lumea trebuie să iubească viața mai presus de orice... mai presus ca logica, precum singur ai spus, chiar în pofida logicii, căci numai așa ai să-i înțelegi rostul". Încrederea în om nu este, pentru Dostoievski, numai un derivat al credinței, cu toate că el nu o dată se străduiește să demonstreze că religia poate alimenta această încredere. Cea mai mare vină a lui Ivan este, ne dăm seama din structura romanului, indiferența, lipsa de dragoste pentru omul viu din preajma lui, și crima admisă în gînd împotriva tatălui pe baza preceptului amoral că totul este permis. Nu este exactă afirmația lui Berdiaev nici atunci cînd caracterizează com-

poziția *Marelui inchizitor* în felul următor : „Baza de construcție a întregii legende o constituie cele trei ispitiri ale lui Hristos în pustiu, respingerea sau acceptarea celor trei ispitiri“ [17]. Textul însă, sistemul motivelor mitice, destăinuie altceva, el indică subordonarea celor trei acte ale ispitirii, motivul literar avînd caracter istoric, cercetînd tainele existenței umane în strînsă legătură cu ordinea socială.

Implicarea viziunii social-istorice, rolul dominant al stratului real-psihologic față de cel filozofic și mitic, ne permite să calificăm imaginea artistică a lui Dostoievski ca fiind o imagine realistă autentică, multidimensională. Prin poetica romancierului rus, realismul își afirmă dreptul de a se referi la esența realității, nu numai în formele vieții, ale verosimilului, dar și în formele fantasticului și mitului, ale imaginarului, pentru că în acest fel nu face nimic altceva, decît sporește resursele sale artistice.

VI

Universul obiectual, spaţiul şi timpul

Structurat prin numeroase modele de sorginte real-psihologică, mitologică şi literară, universul artistic dostoievskian fiinţează, după cum am văzut, datorită evenimentelor excepţionale, personajelor preponderent tragice şi, nu în ultimul rînd, datorită dinamicii motivelor literare bipolare, contrastante. Acest univers este prin excelenţă uman, dominat de valori umaniste şi nonvalori ; restul — totul — fiind subordonat, frustrat de autonomie. Natura şi nemărginirile cosmice, ambianţa protectoare/ameninţătoare a locurilor şi lucrurilor create de civilizaţie, descoperirile ştiinţifice ş.a. îşi găsesc menirea numai în această perspectivă.

Universul literar-artistic se raportează în general — sau mai precis în majoritatea genurilor, a curentelor şi modalităţilor de creaţie — la universul real, avînd statutul de analog al acestuia. Realitatea nu rămîne însă decît referentul artei, pentru că arta defetişizează realitatea, o clarifică sub *specie aeternitatis*, impunînd umanul. Dostoievski declanşează programatic acest act al defitişizării cu o deosebită forţă.

Omul trăieşte printre oameni, altfel nu poate trăi — ne-o sugerează bunul simţ, evidenţa — dar această evidenţă este transformată de scriitor într-un adevăr moral-filozofic, într-o premisă a existenţei autentic umane. Romanul dostoievskian, creînd o lume fictivă, analogă cu realitatea, creează şi spaţiul şi timpul artistic, precum şi imaginea lucrurilor, fără a căror existenţă, în vid, personajele sale n-ar fi putut trăi. Sub dictatul statutului de analog al realităţii în opera scriitorului, şi natura, şi ambianţa obiectuală, şi spaţiile urbane sau interioarele unde se desfăşoară acţiunea operei, precum şi timpul recreat, accelerat sau încetinit, au dreptul

la existență independentă în paralel cu existența omului. Dar se pare că la Dostoievski nu se întîmplă astfel, și obiectele nu sînt decît *semne* pentru zămislirea acelei „vieți vii" a operelor, a destinelor și stărilor spirituale în care este concentrată arta sa.

În ansamblu, universul dostoievskian produce o impresie puternică, specifică, mult diferită de universul altor scriitori. În urma lecturii parcă rămînem cu expresia ca atare, cu semnificația obiectelor, și nu cu imaginea lor plastică. Acest univers ar fi, după unii, sumbru, cenușiu, incolor sau, pur și simplu, negru. Totuși, asemenea păreri aparțin trecutului receptării, și nici atunci nu erau singurele.

Apropiindu-ne astăzi de poetica imaginilor obiectuale și a spațiului la Dostoievski pășim pe un teren defrișat de cercetările moderne. Abordarea s-a făcut din mai multe puncte de vedere. Atenția criticii a fost atrasă mai întîi de ambianța urbană, de spațiul vital al orașelor mari și al orașelor provinciale, de stradă și de piață, de interioarele unor case cu „nesfîrșite etaje" (*beskonecinoetajnîi dom* este o expresie folosită de Dostoievski cînd la Petersburg se construiau case cu 5—6 etaje, cu aproape un veac înaintea apariției *zgîrienorilor*). S-au făcut apoi referiri la spațiile închise și la cele deschise ca forme primordiale cu anumite semnificații. În centrul ultimelor cercetări se află problema funcționalității atît în abordarea universului obiectual, cît și a spațiului și timpului [1].

Se vorbește pe drept despre un univers obiectual romanesc de tip balzacian. Recreînd totalitatea unei lumi obiectuale, proza realistă a secolului al XIX-lea prezintă universul lucrurilor în coordonatele lui reale absolute, independente de om, cu toate că acest univers apare ca rezultatul muncii omului. În lumea burgheziei înfloritoare, valorile materiale devin autonome, fiind capabile să însumeze, să echivaleze chiar valorile umane ; cu alte cuvinte, să se transforme în fetișuri. Demistificînd fetișizarea, Balzac o face prin recrearea unei lumi obiectuale suverane, extrem de variate, plastică și colorată, care joacă, pînă la urmă, un rol important în afirmarea mediului determinant. Relația om-obiect este aici totuși dialectică, contradicțiile vieții reflectîndu-se direct în analogul artistic.

La Dostoievski situația se schimbă. Universul lui obiectual nu se poate închipui în stilul romanului clasic, în al unui Balzac, Dickens, Goncearov, Tolstoi. În acest sens ne obsedează un film turnat după un scenariu pe baza romanului *Idiotul* cu imagini stop-cadru, sculpturale, care recreează secolul al XIX-lea rus prin multitudinea detaliilor veridice prezentînd fotografic adevărate modele literare de realism critic, lăsînd însă pe dinafară lumea lui Dostoievski.

Poate că la Dostoievski lipsește pur și simplu universul obiectual și, în acest caz, are dreptate Natalie Sarraute cînd spune că „romanul nu oferă lucrurile, ci semnele lor", sau adepții structuralismului, care sînt mai aproape de adevăr cînd susțin că la Dostoievski nu apar semnele lucrurilor, ci semnele funcțiilor acestora. Iată cum este formulată această idee de Alexandr Ciudakov : „În universul concret al operei, obiectul artistic este angrenat în torentul evenimențial, în dialog, în scene [...] 1) Obiectele sînt prezente, dar ele sînt facultative și plasate la periferia narațiunii ; 2) obiectele, de asemenea, facultative, ies la iveală din cînd în cînd în text. Obiectualitatea lor este însă falsă, ele nu sînt decît semnele lumii interioare. În ambele cazuri, obiectele prezente în text sînt dematerializate.

În conștiința creatorului ființează o anume realitate interioară care se obiectivează în procesul elaborării operei. Proiectarea ei în spațiul artistic figurat nu este o apariție în lumea reală a unui fenomen finit, preexistent. Transcenderea spiritualului este un proces în care lumea interioară se izbește de cea exterioară, pătrunsă în ea, de unde devine purtătoare a însemnelor lumii exterioare" [2].

Ni se pare că nici excluderea ambianței naturale și obiectuale ca atare din universul artistic dostoievskian, nici considerarea ei ca scop în sine, ca o existență paralelă neutră, sau aproape neutră, față de personaje, nu ne permite să identificăm atmosfera, fluidele, culoarea, relieful acelei lumi aparte asupra căreia s-a imprimat personalitatea creatorului. Originalitatea scriitorului nu se ascunde sub nici una din extremele menționate mai sus.

În primul rînd, universul artistic dostoievskian, ca și al altor romancieri din secolul trecut, are o geografie a sa, chiar identică sau analogă cu geografia Rusiei și a unor ținuturi din Europa occidentală. Din zece romane ale scriitorului, în șase acțiunea se desfășoară la Petersburg (*Oameni sărmani, Dublul, Umiliți și obidiți, Crimă și pedeapsă, Idiotul, Adolescentul*); în trei — în provincie (*Amintiri din casa morților, Demonii, Frații Karamazov*) și, ca excepție, numai în *Jucătorul*, în altă țară (în Germania). E drept că în ultimele romane mari sfera acțiunii cuprinde și spații vest-europene, iar acțiunea nuvelei *Visul unui om ridicol* se petrece în Grecia. Microromanele și nuvelele în ansamblu prezintă preponderent peisajul urban al capitalei.

Petersburgul este prezent și la alți scriitori ruși ai timpului, de exemplu în romanul *Oblomov* al lui Goncearov. Scriitor de tip balzacian, în ceea ce privește prezentarea ambianței materiale a vieții, Goncearov reproduce universul obiectual ca o existență autonomă, independentă. Acest univers nu este rupt de om, dimpotrivă, îi determină pînă la urmă destinul, fiind purtător al unor legități sociale și naturale, dar prezintă și valori artistice în sine: descrierea moravurilor, a împrejurărilor în care acționează eroii, a naturii etc. Funcția simbolică a imaginilor obiectuale, importantă și la Goncearov, nu este pusă în mod exclusiv în slujba plăsmuirii personajelor.

La un moment dat, în naturalism, prezentarea lumii materiale este chiar detașată de existența umană (ca valoare și ca semnificație), devine un factor care diminuează, parțial anihilează poziția dominantă a personalității umane în operă. Impresionismul, dar mai ales simbolismul, nemaivorbind de unele curente postsimboliste, marchează un nou statut în ceea ce privește imaginea realului obiectual, reducînd rolul acestuia la sugerarea-exprimarea-semnalizarea unei realități superioare înțeleasă foarte diferit.

Dostoievski se dovedește, fără îndoială, și aici un precursor al modernității. Poziția sa nu se confundă însă cu nici una din poeticile menționate, nici cu realismul de tip balzacian, nici cu orientările moderniste. Parcă înglobează ambele poetici, situîndu-se totodată la polul opus naturalis-

mului. În orice caz, lungile descrieri ale lui Zola, considerate lipsite de semnificație estetică, îi repugnau lui Dostoievski.

Este un lucru cert, cu toate că pentru unii încă paradoxal, că Dostoievski în esență n-a dat, în descrierea universului obiectual, mai puțin decît ceilalți reprezentanți ai realismului rus. Ceea ce au dat Turgheniev, Tolstoi și Goncearov prin descrierea „cuiburilor de nobili" și a Petersburgului aristocratic, a dat și Dostoievski în prezentarea orașului modern, a ambianței petersburgheze democratice. Pînă la urmă, de la cine cunoaștem mai bine Petersburgul modern, de la Goncearov sau de la Dostoievski ? Răspunsul este de ordinea evidențelor : Dostoievski, ca nimeni altul pînă la el, cuprinde în romanele și nuvelele sale totul : străzile, piețele, canalele, casele, edificiile publice, ceața, ploaia măruntă, lapovița și ninsoarea, vîntul usturător, soarele, cerul, nopțile albe și multe alte atribute ale Petersburgului. Începînd cu primele romane și cu nuvelele (în primul rînd uimitoarele *Nopți albe*), cu schița fantastică și totodată eseu topografic, *Visuri petersburgheze*, și pînă la operele maturității, orașul de pe Neva apare în toate ipostazele, expresiv, cu o plasticitate cinetică și o infrastructură pe care încă nimeni nu le-a surprins.

La fel ca orașele provinciale sau cele vest-europene din *Jucătorul* și ca unele scene din romanele *Idiotul*, *Demonii*, *Adolescentul*, *Frații Karamazov*, tabloul Petersburgului apare cu determinări urbanistice reale, cu arhitectura specifică, cu „lumea" obiectelor generatoare de atmosferă. Citățm cîteva secvențe de descrieri pentru a avea posibilitatea să le surprindem trăsăturile specifice. În romanul *Dublul*, eroul, fiind alungat din bogata casă Berendeev, se trezește în stradă : „*Toate orologiile din Petersburg care arată și vestesc curgerea vremii bătuseră de miezul nopții* cînd Goliadkin o luă în neștire pe cheiul canalului Fontanka, în apropiere de podul Izmailovski, căutînd să scape de dușmani, de persecuții [...]. Era o noapte îngrozitoare, o *noapte de noiembrie*, umedă, pîcloasă, cu ploaie măruntă și fulgi de zăpadă ; o noapte aducătoare de dureri de măsele, guturaiuri, friguri, anghine, febre de tot felul, într-un cuvînt, *bogată în darurile unui noiembrie petersburghez*. Vîntul șuiera pe străzi, stîrnind valuri turbate

pe apa întunecată a Fontankăi pînă pe deasupra belciugelor cheiului și încercînd cu furie rezistența felinarelor scheletice, înșirate de-a lungul trotuarului, care, la rîndul lor, țineau isonul acestui urlet cu scîrțîitul lor subțire, pătrunzător ; era un interminabil și pătrunzător concert de scrîșnete și tînguiri, *atît de cunoscut oricărui locuitor al capitalei.* Ploua și ningea. Trîmbele de ploaie, repezite de rafalele vîntului, izbeau aproape orizontal, ca dintr-un furtun de incendiu, *împungînd și plesnind obrazul bietului domn Goliadkin* cu mii de țepi și de șfichiuri usturătoare. În tăcerea nopții, întreruptă din cînd în cînd de huruitul îndepărtat al unei trăsuri, de urletul vîntului și de scîrțîitul felinarelor, răsuna trist clipocitul și murmurul apei ce se scurgea de pe acoperișuri, marchize, cornișe și din burlane pe granitul trotuarului. De jur împrejur n u s e v e d e a ținie de om ; de altfel, *era și firesc pe o vreme ca asta*" [3].

În acest text al tînărului Dostoievski referitor la statutul ambianței urbane prezentate în perspectiva narativă a povestitorului observăm că tabloul se distinge prin detalii absolut veridice și caracteristice printr-o compoziție unitară. Descrierea egalează modelele create de alți romancieri realiști ai timpului sub aspectul plasticității imaginilor. Textul nemarcat cu alte caractere de literă confirmă acest lucru în întregime, ca și detaliile care urmează : „Un galoș, desprinzîndu-se din cizma dreaptă, a rămas înfundat în noroiul și în zăpada trotuarului", dar Goliadkin nu observă, cum nu observă nici faptul „cît anume a stat el pe borna trotuarului".

Peisajul urban descris în numele naratorului impersonal este supus unui proces de obiectivare prin cuvintele tipărite prin *cursive.* O tendință contrară, o tentă de subiectivizare apare tot în limbajul naratorului și mai ales prin cuvintele și impresiile eroului înglobate în acest limbaj. Această tendință se datorează introducerii „ochiului" povestitorului și al eroului ; mai mult : se tinde spre o identificare în peisajul urban a stării sufletești a lui Goliadkin, care de la bun început, la ieșirea în stradă, „porni în goană undeva spre aer, spre libertate, încotro vedea cu ochii" și ...ajunsese pe strada descrisă în locul citat. Cuvintele tipărite spațiat, ca și cîteva mențiuni necitate pînă acum de noi : Goliadkin „era distrus

cu desăvîrşire" ; „se mai îndreptă din spate, scutură fulgii de zăpadă care formează o crustă albă pe guler, pe pălărie, pe manta, pe cravată, pe cizme şi peste tot ; dar nu putuse înlătura sentimentul ciudat de neliniște, tulbure şi persistent, simţindu-i tot mai mult apăsarea". Ultima frază ne oferă o mostră şi de plasticitate în descrierea obiectivă a lucrurilor, şi de asociere, aici, nu numai contrapunctică, dar şi stranie, care se face prin alăturarea acţiunii de scuturare a zăpezii (presupus albă) şi dorinţa persistentă de a scăpa de neliniştea tulbure. Trăirile interioare însă, aici şi în altă parte, nu dematerializează lucrurile, nu afectează plasticitatea lor, dimpotrivă, o sporesc.

Nota specifică a universului obiectual dostoievskian se constituie, în primul rînd, din intensa lui angrenare în viaţa spirituală a eroilor, în planul psihologic al romanului. În *Crimă şi pedeapsă*, chiar din primele pagini, oraşul apare cu foarte multe însemne materiale, detalii plastice şi cu „acea putoare specifică din timpul verii, binecunoscută oricărui locuitor al Petersburgului", deci, obiectivat. În acelaşi timp însă acţionează angrenarea. Iată cum e descrisă ieşirea în oraş a lui Raskolnikov, nemîncat, sleit de puteri şi incertitudine :

„Era atît de prost îmbrăcat, încît altul în locul lui, fie chiar un om deprins cu haine mizere, desigur că s-ar fi ruşinat să iasă în stradă, ziua, cu astfel de zdrenţe. De altfel, cartierul era atît de sărăcăcios, încît ar fi fost greu să se mire cineva de orice fel de straie. Vecinătatea pieţii Sennaia, numeroase localuri dubioase şi populaţia, alcătuită aproape numai din lucrători, mici meseriaşi, îngrămădită în străzile şi ulicioarele acestui cartier din centrul Petersburgului, scotea uneori la iveală, împestriţînd decorul, figuri atît de stranii, încît nu te mai putea mira să întîlneşti una cît de ciudată. Iar în sufletul tînărului nostru se adunase atît amar de dispreţ, atîta ură, încît, în pofida sensibilităţii sale exagerate, caracteristică la acea vîrstă, nu se ruşina cîtuşi de puţin de zdrenţele pe care le purta. Altceva ar fi fost dacă s-ar fi întîlnit cu prietenii sau cu colegii de altădată, pe care, în genere, îi ocolea... Cu toate acestea, cînd un beţiv — care, cine ştie din ce pricină şi încotro, era dus în clipa aceea pe stradă într-o haraba cu un cal uriaş de povară —

îi strigă : «Hei, tu, pălărier neamț !», răcnind cît îl ținea gura și arătîndu-l cu degetul, tînărul se opri locului și duse mîna la pălărie cu un gest febril. Era un țilindru cumpărat de la Țimmerman, dar ponosit, decolorat, numai găuri și pete, fără boruri și strîmbat caraghios într-o parte. Și îl cuprinse nu rușinea, ci un sentiment cu totul diferit, aproape spaimă" [4].

Descrierea cartierului petersburghez nu excelează aici prin detalii plastice, cel puțin la început, ci prin generalizare substanțială, specifică, pusă neîncetat în balanță cu perceperea impersonală a naratorului sau a unui martor a lumii și, mai ales, cu starea sufletească a eroului. De fapt, prima parte a fragmentului citat reprezintă fundalul din care, în a doua parte, se desprinde figura bețivului care se adresează lui Raskolnikov numindu-l „pălărier neamț". Descrierea devine aici precisă, colorată (în original, în loc de pălărie *decolorată* apare cuvîntul *rîjaia* — „roșcată"), plastică nu numai ca scop în sine sau ca o concretizare a îmbrăcămintii mizerabile, ci și din cauză că pălăria de modă europeană devine un motiv local obiectual polivalent. Gluma sau chiar batjocura puternic contrapunctată (remarca „urlă un bețiv" !) sugerează deja izolarea de oameni a lui Raskolnikov din cauza crimei plănuite. În conștiința sa însă, în monologul interior unde apare imediat, ca o explozie, reacția la batjocură, el nu se simte lezat de disprețul cu care i se adresează, ci îngrijorat din cauză că nu a prevăzut acest amănunt atît de important pentru acțiunea sa, că nu s-a gîndit la pălăria caraghioasă care *bate la ochi.*

Putem reține de pe acum că angrenarea universului obiectual se face pe mai multe linii, dintre care cele mai importante sînt viața interioară a eroilor, acțiunea epică cu *suspens* și construcția motivelor. Acest proces, pentru că este vorba de un proces dinamic, alert, produce la rîndul său o stare de continuă mobilitate, de mișcare (de unde falsa impresie că lumea materială devine o anexă, derivă din stări spirituale), fără să afecteze însă nici existența acestui univers obiectual (doar din motive artistice bine determinate, cum ar fi contrastul dintre un fundal mai șters și o imagine-cheie puternic marcată), nici claritatea contururilor, nici plasticitatea.

Spre deosebire de subiectivitatea romantică, conştiinţa receptoare şi psihologia nu dizolvă aici lumea obiectuală, ci deseori o potenţează. Cu ocazia primei vizite la bătrîna cămătăreasă, a „repetiţiei" acţiunii sale, Raskolnikov, pus pe recunoaştere, observă tot, căci ochiul său este prezent în descrierea făcută în numele naratorului :

„Odaia în care pătrunse tînărul avea tapet galben, perdeluţe de muselină, muşcate la ferestre şi, în clipa aceea, era luminată din plin de razele soarelui la asfinţit. «Şi *atunci* soarele o să lumineze tot aşa !»... îi trecu involuntar prin minte, în timp ce-şi rotea grăbit privirile prin odaie, ca să studieze şi să memoreze, pe cît era cu putinţă, aşezarea lucrurilor. Camera nu avea însă nimic deosebit. Mobila de lemn galben, foarte veche, era alcătuită dintr-un divan cu spătar uriaş, bombat, o masă ovală în faţa divanului, o toaletă cu oglinjoară între cele două ferestre, cîteva scaune înşirate de-a lungul pereţilor şi două-trei poze ieftine, în rame galbene, reprezentînd nişte domnişoare nemţoaice cu porumbei în mîini. Asta era tot".

Acest text prezintă ambianţa interiorului după aceleaşi principii de bază după care i se oferă cititorului „decorul" scenei de pe stradă în primul fragment citat de noi din *Crimă şi pedeapsă :* angrenarea lumii obiectuale în desfăşurarea epică, raportarea la starea psihologică, investirea cu sensuri conotative puternice, simbolice, în vederea construirii motivelor literare. Acest ultim aspect se leagă aici de „razele soarelui la asfinţit" — însemnul motivului vîrstei de aur, contrapus crimei, secundîndu-se ca două extreme. Fraza : „Şi *atunci* soarele o să lumineze tot aşa !", prin elementul de recurenţă şi subliniere, construieşte motivul vîrstei de aur, contrapunîndu-l în acelaşi timp motivului crimei, semnalizate prin cuvîntul *atunci.*

Dostoievski, în mod programatic şi declarat, refuză să devină un scriitor de moravuri. El recurge la descrieri numai sub îndemnul prerogativelor majore ale unei noi poetici. În spiritul acestei poetici este oferit cititorului şi universul obiectual, a cărui prezentare nu rămîne, în general, sub nivelul nici unui romancier din secolul trecut. Totuşi, cantitativ, asemenea descrieri sînt mai rare la el, dar nu sînt excepţii. Salonul generalului Epancin, casa lui Rogojin, spaţiile urbane

și interioarele în genere, și chiar peisajele (foarte puține, de altfel) merită să fie puse în evidență în toată frumusețea lor. Peisajele — amintirile puternic colorate, psihologizate, pătrunse de un profund lirism sînt încredințate unor eroi ca Mîșkin sau Aleoșa Karamazov. Aceste peisaje stau mărturie că nici poezia nu era străină scriitorului.

Părăsind romanul de moravuri, Dostoievski a creat o nouă formă de roman cu un complex de dominante social-psihologice și filozofice. Drept consecință, s-a redus în economia romanului său ponderea cantitativă a descrierii lumii materiale. Dacă decupăm din romanul *Frații Karamazov* trei capitole (*Frații au prilejul să se cunoască mai îndeaproape, Răzvrătirea, Marele inchizitor*), făcînd parte din cartea a cincea, *Pro și contra*, a părții a doua (aproximativ cincizeci de pagini), descrierea locului acțiunii, a discuției dintre Aleoșa și Ivan (separeul restaurantului „Metropol", mîncărurile comandate) ocupă mai puțin de o pagină și aceea pe jumătate consacrată dialogului. Exprimarea indirectă a punctului de vedere al fraților în descrierea naratorului nu știrbește plasticitatea și veridicitatea tabloului expresiv la nivelul unui mare stil realist: „De fapt, masa ocupată de Ivan nu se afla într-un separeu, ci era așezată în colțul de lîngă fereastră, despărțit de restul încăperii printr-un paravan; cei care ședeau acolo erau feriți de orice privire indiscretă. Era prima sală de la intrare, unde se afla și bufetul instalat de-a lungul unui perete. Ospătarii forfoteau necontenit încolo și-ncoace. Nu se zărea decît un singur consumator, un bătrînel, după aspect militar în rezervă, care-și bea ceaiul într-un ungher. În schimb, celelalte saloane erau pline de freamătul obișnuit al localului, se auzeau țipete, dopurile săreau, pocnind asurzitor, bilele se ciocneau pe masa biliardului, orga vuia. Ivan, după cît știa Aleoșa, nu punea aproape niciodată piciorul în restaurantul acela și, în general, nu prea era amator de asemenea locante; prin urmare, intrase acolo numai în speranța că se va putea întîlni cu Dmitri, după cum îi trimisese vorbă. Dmitri însă nu venise" [5].

În original tonul este ceva mai reținut, detaliile, pe alocuri, capătă precizie (de pildă, propoziția: „se auzeau țipete, do-

purile săreau, pocnind asurzitor" în traducerea *ad litteram* sună : „se auzeau strigăte de chemare, desfacerea sticlelor de bere"), cu alte cuvinte elementele specifice ale expresivității devin mai pregnante. În tot restul textului, pe parcursul celor trei capitole, universul obiectual apare mai esențializat, mai puternic angrenat : scenele cu copiii povestite de Ivan (Bulgaria de sub turci, moșia generalului rus), Sevilla medievală, ambianța urbană unde este plasată legenda *Marelui inchizitor,* cuprind și imagini obiectuale concrete, dar mai ales spații și obiecte-simboluri. Înainte de a ne apropia de aspectul funcționalității spațiului, va trebui să relevăm bogăția universului obiectual la Dostoievski concretizată nu atît în gama largă coloristică a acestui univers, cît în precizia culorilor și în folosirea cu mare rafinament a clar-obscurului.

Destul de răspîndită a fost, pînă nu demult, părerea că universul lui Dostoievski este monocolor, cenușiu. Cercetările din ultimul timp au infirmat și această părere [6]. Fără să fie contestată importanța culorilor închise, a nuanțelor alb-negru : *negru, cenușiu, cenușiu închis, maroniu închis* și a purtătorilor acestor culori : ceață, noroi, zgură, fum etc., s-a arătat rolul altor nuanțe, nu puține la număr. Drept exemplu, citățm un fragment de peisaj din amintirile eroinei *Oamenilor sărmani :* „În ceasul acela o zbugheam pe nesimțite de-acasă și mă duceam să privesc îndelung fața lacului. Jos, pe mal, ardea cîte un braț de vreascuri strîns de pescari, și *flăcările* se oglindeau pînă departe în apă. Cerul era de un *albastru rece,* tivit pe margini cu *roșu aprins,* care pălea din ce în ce. Apoi răsărea luna ; aerul era atît de *limpede,* că se auzea orice zgomot, cît de slab : foșnetul aripilor unei păsări speriate, cîntecul păpurișului fremătînd sub adierea blîndă a vîntului, plescăitul apei în care se zbenguiau peștișorii. Din apa *albastră* se ridica ușor un abur *albicios, străveziu.* Zarea se *întuneca,* totul se cufunda în *neguri,* în timp ce lacurile din apropiere — barca, malul, ostroavele — se deslușeau, dimpotrivă, atît de viu, de parcă ar fi fost anume dăltuite" [7].

Culorile din acest peisaj, îndeosebi albastru-alb și roșu, sugerează viața plină a eroinei cînd era o fetișcană, viață care contrastează cu prezentul cenușiu al eroilor, ce apare

descrisă în roman în tonurile adecvate, respectîndu-se legile contrastului pe plan global și ale clarobscurului pe plan local.

Maestru al clarobscurului și al contrastelor, Dostoievski folosește, deseori, în descrierea unor scene, și contrastele de culori. De pildă, în redarea scenei în care brutalul Mikolka ucide calul (visul lui Raskolnikov în ajunul săvîrșirii crimei), autorul folosește pe larg paleta roșu-negru, îmbinare care sugerează vărsare de sînge, — moartea. Negrul apare în fundal : „ziua era *cenușie*, aerul greu, înăbușitor", orășelul era deschis din toate părțile și numai departe, la capătul pămîntului „orizontul părea tivit de dunga *neagră* a pădurii". Din clipa declanșării acțiunii predomină culoarea roșie : oamenii ieșiți din cîrciumă erau „niște mujici zdraveni, beți morți, cu cămăși *roșii* și *albastre*", Mikolka avea „fața cărnoasă, *roșie ca sfecla*", printre invitații lui — o „muiere zdravănă și *rumenă*, îmbrăcată în stamba *roșie ca focul*", în momentul cînd copilul împreună cu un bătrîn vrea să salveze calul, apare culoarea albă : „el se repede la bătrînul cel *cărunt*, cu barba *albă*" ; în punctul culminant, din nou roșu : „Cîțiva flăcăi, *roșii* și beți" ca și Mikolka, îl ajută să omoare mîrțoaga.

În descrierea crimei lui Raskolnikov, la început culoarea roșie nu apare deloc ; doar purtătorul ei — sîngele, care revine de mai multe ori. Roșul apare atunci cînd făptașul apucă să strîngă „roadele" și începe să se îngrozească : „În adevăr, găsi acolo o lădiță destul de mare, ceva mai lungă de șaptezeci de centimetri, cu capacul bombat, îmbrăcată în safian *roșu* și împodobită cu țintișoare de oțel. Cheia zimțată se potrivea la broască și o deschise numaidecît. Deasupra, învelită într-un cearșaf *alb*, se afla o haină de postav *roșu* îmblănită cu iepure ; dedesubt — o rochie de mătase, apoi un șal, iar mai jos, pînă la fund, nu părea să fie decît tot soiul de boarfe. Mai întîi, Raskolnikov încercă să-și șteargă mîinile de *sînge* pe postavul *roșu* al hainei. «Tot e *roșu*, și pe *roșu sîngele* nu se cunoaște, se gîndi el, apoi își veni în fire. Doamne, nu cumva îmi pierd mințile ?» își zice îngrozit".

Acumularea treptată a roșului, cu un singur contrapunct în alb (un cearșaf protector), și declanșarea lui în sfîrșit,

cînd eroul ajunge în pragul demenței, abia putînd suporta povara crimei, se dovedește de un mare efect și, totodată, exemplifică un procedeu caracteristic pentru arta scriitorului — acumulare — declanșare bruscă.

Semnificațiile roșului sînt multiple și antinomice. În romanul *Umiliți și obidiți* un meseriaș tîmplar are expus într-o fereastră „un sicriu roșu". Culoarea sîngelui înseamnă nu numai moarte, ci și — chiar în primul rînd — viața, sănătatea, pasiunea. Și, bineînțeles, în romanele scriitorului găsim multe cazuri pentru a exemplifica o atare semantică.

În afară de grupurile de culori închise și roșu (aceasta din urmă se află pe primul loc la Dostoievski, depășind de peste două ori pe Lermontov și simțitor pe Pușkin, Gogol, Tolstoi), romancierul recurge deseori la *albastru* deschis și *roz*, precum și la *galben* (în această privință îl depășește ușor pe Tolstoi, de două ori sau ceva mai mult pe Pușkin, Lermontov și Gogol, dar folosește de cinci ori mai puțin *auriu* decît Lermontov). Semnificațiile acestor culori sînt particulare, iar cercetările de pînă acum nu s-au soldat cu rezultate spectaculoase.

Datele statistice ne arată că Dostoievski, în comparație cu alți scriitori, folosește mai puține epitete coloristice (de trei ori mai puține decît Turgheniev sau Tolstoi — dar aceștia din urmă de cinci ori mai puțin decît Derjavin). Cifrele din tabelele întocmite de Serghei Soloviov care indică numărul, frecvența determinărilor coloristice pe o coală de autor, îl situează pe Derjavin — poet nu numai clasicist, dar și cîntăreț al bucuriilor vieții și autor de pasteluri detaliate cu o imagistică somptuoasă —, pe primul loc cu o frecvență de 96,8, Baratînski se află pe locul 4 cu 32,0, Pușkin pe locul 5 cu 30,6 ; urmează Trediakovski și Lermontov, iar apoi : 8. Turgheniev — 21,4 ; 9. Tolstoi — 19,8 ; 10. Dostoievski — 7,2. Unele concluzii s-ar putea trage de aici despre maniera „picturală" a unuia sau altuia dintre scriitori, precum și despre părăsirea modalității picturale în general, Un lucru rămîne cert : frecvența culorilor în sine nu determină valoarea artistică. Și totuși, ipoteza potrivit căreia acțiunea dramatică elimină caracteristicile amănunțite și culorile, poate să aibă, cel puțin parțial, acoperire. În orice caz,

Shakespeare se află, se pare, la același nivel cu Dostoievski : *Hamlet* — 6,0, *Othello* — 10,0 unități coloristice pe coală de autor [8].

Într-un plan mai general, se poate spune că în redarea ambianței obiectuale Dostoievski, de dragul verosimilității, accentuează specificitatea detaliilor, ca apoi, sau de la bun început, să încarce unele dintre ele cu semnificație generală afectiv-ideatică, cu sensuri simbolice. Rămîne, deci, de investigat mecanismul semnificațiilor.

* * *

Să ne apropiem din exterior de spațiile romanești, bazîndu-ne pe categoriile elaborate în albia psihanalizei moderne și a structuralismului. Operația criticii cu aplicarea noțiunii de *spațiu închis*, mai puțin *spațiul deschis*, a devenit prioritară sau chiar la modă în unele cercuri ale exegeților. Pe urmele lui Bachelard și cu fructificarea rezultatelor unor cercetări structuraliste, Gilbert Durand ne oferă un cadru general cuprinzător, un sistem de spații de sorginte mitologică, cu semnificații primare bine definite. Spațiul închis e claustrare, moarte, dar poate să se transfere și în apărător al omului [9].

În plan global, structura de bază a *Amintirilor din Casa morților* este aceea a spațiului închis. Închisoarea așezată la marginea unei fortărețe instituționează un univers aparte, cu legi proprii, diferite de legile societății „libere". Diferite ? Nu este oare acest spațiu închis o variantă a vieții „libere" ?

Spațiul închis din *Amintiri din Casa morților* nu se prezintă ca o citadelă, nu este înconjurat de ziduri de piatră sau de gratii, dar așa cum este, egalează o izolare absolută. În loc de pereți, temnița avea gard de pari înalți, ascuțiți : „Dacă priveai prin crăpăturile gardului împrejmuitor, nădăjduind să răzbești cu ochiul în lumea dinafară, nu ți se arăta decît un petic de cer și un val de pămînt acoperit cu buruieni, pe a cărui creastă se plimbau santinelele zi și noapte, înainte și înapoi, în pas măsurat, și te încerca gîndul că vor trece ani după ani și te vei întoarce mereu la cîte o crăpătură din gard și vei vedea același val, aceleași santinele și

același petic de cer — nu cerul de deasupra temniței, ci cu totul alt cer, îndepărtat, liber" [10].

Dincolo de gardul de lemn este Siberia, taigaua și, înainte de toate, lanțurile (cătușele se scot numai ocnașilor morți) și santinela, din cauza cărora nici comunicarea cu exteriorul (ieșiri la muncă) nu desființează izolarea.

Închisoarea-ocnă are un referent: realitatea socială a timpului, ale cărei legi sînt transferate și defetișizate în *Casa morților*. Ocna pentru unii este chiar mai ușoară decît viața „în libertate". Unele izvoare ale vieții — munca, atunci cînd are sens, arta, compasiunea pentru confrații suferind cel mai greu — nu lipsesc nici de aici. Nici nu ar putea să fie altfel: doar oamenii cei mai buni ajung aici.

Casa morților este, la rîndul său, referentul vieții în libertate. În aceasta constă, mai mult ca sigur, izbînda artistică supremă a simbolului. La fel apare spațiul închis și la Camus în *Ciuma*, sau la prozatorul transilvănean interbelic Aladár Kuncz în *Citadela neagră*.

Modelul vieții din casa morților și, prin el, viața „liberă", se asociază cu un alt spațiu închis de o superioară generalizare — iadul. Baia de aburi unde se spală în comun deținuții încătușați îi prilejuiește autorului următoarele reflecții: „Pe laviță vedeai ridicîndu-se și coborînd vreo cincizeci de măturici; după ce se expuneau la abur fierbinte, se loveau cu ele pînă amețeau. Aburii se îngroșau mereu și aerul devenea tot mai încins, încît, la un moment dat, avui senzația că mă aflu în dogoarea unui cuptor. Gloata aceasta striga, zbiera, șuiera și hohotea în zornăitul aprig a o sută de lanțuri în continuă frămîntare [...] Atunci mi-a trecut prin minte că dacă ne va fi sortit cumva să nimerim vreodată cu toții în iad, era de ajuns să ne privim acum în baie, ca să știm cum aveam să arătăm acolo".

Prin asocierea diferitelor spații închise se creează o încărcătură afectiv-ideatică explozivă, de respingere a frustrării omului de libertate. Acel petec de cer liber de la începutul romanului, de care am amintit mai sus, are o „rimă" în finalul cărții: eliberarea povestitorului constituie, printr-un profund sens simbolic, un contrapunct al *Casei Morților* și a tot ce semnifică aceasta la rîndul ei.

În opera lui Dostoievski întîlnim frecvent spații închise neprimitoare, vrăjmașe omului, generînd sentimentul sechestrării sau chiar sechestrarea, dacă nu și neantul. Cămăruța lui Raskolnikov, supranumită întîi „cămară" și comparată apoi cu un dulap, înseamnă atît de mult, că fără ea n-am fi înțeles personajul, frustrarea și revolta sa, dar nici blestemul izolării și al crimei.

Ca de atîtea ori, romancierul ne oferă și aici împreună cu spațiul de existență a eroului și metapoetica artei sale: Raskolnikov se destăinuie Soniei că era înrăit și nu a vrut să facă nimic: „Da, da, tocmai, *eram înrăit*. (Este o expresie bună!). Și m-am ascuns în colțul meu ca un păianjen. Tu ai fost în vizuina mea, ai văzut... Știi tu, Sonia, că tavanele joase și odăile strîmte înăbușesc mintea și inima? O, cît de mult am urît vizuina aceea! Și totuși nu voiam să ies din ea. Nu voiam anume!". Dar cum era odaia Soniei? Și ea era „cu tavanul foarte jos", cu niște uși închise care dădeau spre camerele gazdei și într-un alt apartament, „odaia Soniei semăna cu o șură și avea forma unui dreptunghi neregulat, ceea ce o urîțea grozav. Un perete cu trei ferestre dădea spre canal, tăind odaia în diagonală, formînd astfel, în colțul camerei, un unghi extrem de ascuțit, în fundul căruia nu se putea deslușì nimic la lumina slabă a lumînării; celălalt colț era, dimpotrivă, foarte obtuz".

Ce ne impresionează mai mult în descrierea acestor interioare: expresivitate atașată conștiinței eroilor — paria ai societății — cu destine schilodite (cît de mult spune în acest sens comparația camerei cu șura, cu contrapunctul ei, deschiderea, precum și formele neregulate!), detaliile care devin elemente constructive ale motivelor centrale ale romanului, sau camerele în sine ca loc de existență „reală", „reale" și ele? Greu de spus. Mai curînd ambele aspecte au o forță artistică superioară.

Un model de spațiu închis în care se săvîrșește crima îl constituie casa lui Rogojin în romanul *Idiotul*. Cunoscînd pe Rogojin personal, iar din auzite și familia lui, Mîșkin îi recunoaște casa dintre toate casele străzii Gorohovaia, căci știa din adresă numai numele străzii. Casa veche de la sfîrșitul secolului precedent, cu ziduri solide și „fără nici un stil arhitectural" era după chipul și asemănarea familiei Rogojin.

Folosirea ambianței adecvate caracterului, procedeu preferat al scriitorilor realiști din secolul trecut (fiecare piesă de mobilier din locuința lui Sobakevici parcă striga, spune Gogol în *Suflete moarte*, „Și eu sînt Sobakevici !"), apare aici mult transformat. Mîșkin nu găsește trăsături exterioare, detalii, care ar fi trimis direct la personalitatea lui Rogojin. E vorba de cunoaștere intuitivă, de presimțire, de psihologie. Pe prim plan se află expresivitatea. Această casă îi părea eroului „ursuză și bănuielnică, ca și cum ar sta mereu la pîndă ; dar de unde anume vine această impresie, ar fi greu de explicat" [11].

Totuși, dacă sîntem mai atenți, reținem și detaliile, dar nu din perspectiva eroului, ci a naratorului : „Învingîndu-și ezitările, Mîșkin deschise ușa cu geamuri, care se trînti zgomotos în urmă-i, și începu să urce treptele scării principale care ducea la etaj. Era o scară oribilă, de piatră, întunecoasă și cu pereții vopsiți în roșu. Prințul știa că Rogojin ocupă cu mama și cu fratele lui primul etaj al acestei case mohorîte. Servitorul care veni să-i deschidă îl conduse, fără să-l mai anunțe, printr-un șir întreg de încăperi ; străbătură astfel mai întîi o sală de primire cu pereții în stuc imitînd marmora, cu parchet de stejar și mobilă greoaie, lucrată fără gust în stilul deceniului al treilea, pe urmă un labirint întreg de odăi mici și culoare întortocheate, trebuind mereu să urce sau să coboare cîteva trepte...". Acest labirint al Minotaurului, cum s-a spus deja în critică, este și locul pasiunilor abisale, sălbăticite. Despre aceasta „vorbește" și tabloul în ulei, portretul tatălui lui Rogojin, comentat de Mîșkin, care ghicește apartenența părintelui la credința veche (*„raskolnicii"* — oameni de o dîrzenie fanatică, imprevizibili).

Spațiile închise, interioarele îndeosebi, nu au la Dostoievski totdeauna un caracter amenințător. Dimpotrivă, interioarele sînt și spații ale celei mai înalte omenii, protectoare și salvatoare. Trebuie să vorbim, deci, de polivalența spațiilor. Pe de o parte colțul sau ungherul apare în multiple ipostaze, semnificînd mizeria socială, izolarea, un tip renumit dostoievskian — omul din subterană etc. De fapt însă nici nu putem spune cu certitudine care este semnificația primară a spațiului închis: ostilitatea față de om, sau dimpotrivă, ocrotirea lui. Pe drept cuvînt observă Valeriu Cristea că barca

lui Noe din mitul biblic era deja un spațiu protector. Același critic vorbește despre dezintimizarea, anihilarea spațiului ocrotitor la Dostoievski. Astfel, în *Oameni sărmani* locuința funcționarului Gorșkov — infernul sărăciei în timpul nedreptei ostracizări — devine refugiu, cămin după reabilitarea gazdei, stîlpul familiei, ca, brusc, prin tăcerea morții care se instalează împreună cu stingerea pe neobservate a lui Gorșkov, să devină din nou infern : „Spațiul închis de regăsire a unei relative securități sociale își modifică fulgerător atmosfera liniștitoare : explozia noului tip de tăcere transformă odaia în cavou. Asistăm la un tragic accident de depresurizare a atmosferei de intimitate“ [12].

În alte situații spațiile închise își păstrează calitatea de apărători ai omului sau redobîndesc asemenea calități, cum se întîmplă, de pildă, cu locuința Soniei Marmeladova.

Dintre spațiile deschise, cele mai „dostoievskiene“ sînt străzile, piețele, cheiurile, podurile, parcurile Petersburgului, locurile urbane din provincie în vecinătatea naturii, și, de asemenea, peisajele păstrate în amintirea personajelor, invocate mai sus.

Alternanța locului de acțiune în romanul *Idiotul*, între locuințele din orașul propriu-zis și Pavlovsk, aproape suburbie, cu parcurile sale, implică multe sensuri simbolice. Analiza acestora ne-ar conduce la descifrarea motivelor literare principale ale romanului, la care ne-am referit în altă parte. De aceea ne vom opri la un singur spațiu deschis : banca verde din parcul gării, locul întîlnirii dintre prințul Mîșkin și Aglaia, locul unor scene deosebit de luminoase.

Mai întîi, Dostoievski se debarasează de formele vechi, pompoase care apasă asupra întîlnirilor de dragoste poetizate fără substanță, idilice. Relațiile dintre Aglaia și „sărmanul cavaler“, „mai cinstit și mai inteligent decît toți“, implică în prima fază multe contrapuncte comice. Umorul specific dostoievskian, de obicei vioara a doua în orchestra vocilor estetice (spre deosebire de satira care deseori apare în prim plan), aici se declanșează cu toată puterea viorii întîi, dezvoltînd tema bucuriei vieții. Glumele Aglaiei demonstrează superioritatea ei față de familie, față de societate. Logodnica prezumtivă îl ridică pe Mîșkin la rangul de cavaler ideal, dar imediat începe să-i dea lecții de tragere

la țintă, iar el o ascultă, pentru că este vrăjit și nu are nici o importanță despre ce-i vorbește. Apoi îi trimite un bilet că să fixeze o întîlnire, să discute o chestiune „care te privește personal", dînd și niște indicații practice ; în alt context „indicațiile" l-ar fi jignit, vorbind de „caracterul lui ridicol" etc.

La ora șapte dimineața Aglaia își găsește „sărmanul cavaler"... adormit pe banca verde din parc. Cu toate că ea încă nu știe că prințul n-a dormit toată noaptea, asistînd la spovedania și la încercarea de sinucidere a lui Ippolit, zărindu-l, a început să rîdă cu poftă, cu „un rîs zglobiu și cristalin". Și ce poate duce la o mai deplină încredere decît clarificarea neînțelegerilor ? Iar cei doi aveau ce discuta : despre ei înșiși, despre Nastasia Filippovna, Ippolit... În spatele convenționalului comic, al glumelor și geloziei (dacă fata n-a întins cumva o cursă pentru a fi luată de nevastă, minciuna despre Ganea, care și-ar fi ars mîna pentru Aglaia), în profunde caracterizări psihologice, discuții filozofice indirect se vorbește tot timpul de dragostea lor amenințată. Dacă nu aveam însă spațiul scenei respective, poate că nici n-am fi înțeles adevăratul sens al acestei multitudini de controverse, dar și de păreri identice.

Desigur, *banca verde din parc* în sine este semnificativă, această imagine obiectual-spațială dublînd culoarea vieții vii, a speranței. Dar banca și parcul sînt cunoscute cititorului din desfășurări anterioare. De aceea romancierul introduce un peisaj elvețian în amintirea lui Mîșkin, peisaj scos la iveală din stratul subconștient al psihicului, de expresia folosită de Ippolit : „musculița... pînă și ea își are locul ei la festinul vieții" : „Într-o zi superbă, cu cerul limpede și însorit, pornise la plimbare în munți ; umblase mult, frămîntat de un gînd confuz, chinuitor, care refuza să se formuleze. În fața lui, cerul strălucea scăldat în soare. Un lac sclipea în vale, iar de jur împrejur orizontul luminat și vast se întindea la nesfîrșit. Sfîșiat de durere, contemplă îndelung această priveliște magnifică. Își aminti cum, plîngînd, își întindea brațele spre azurul infinit. Îl tulbura sentimentul că era cu desăvîrșire străin de toate astea, ca și cum nici n-ar fi existat pentru dînsul. Ce fel de destin e acesta, ce sărbătoare grandioasă și necontenită ce-l atrage mereu, de mult, încă din

copilărie, şi la care nu poate lua parte niciodată ? În fiecare dimineaţă răsare acelaşi soare strălucitor, în fiecare dimineaţă curcubeul se resfiră deasupra cascadei şi în fiecare seară acolo sus, în depărtare, la capătul cerului senin, vîrful cel mai înalt al crestelor ninse îmbracă purpura vîlvătăilor învoalte ; musculiţa care bîzîie în jurul lui, scăldată într-o rază de soare, îşi are locul ei la acest ospăţ, participă la corul comun al firii, se bucură de el şi e fericită ; un firicel de iarbă cît de mic, creşte şi e fericit ! Orice fiinţă îşi are drumul ei, îl cunoaşte, soseşte şi pleacă cîntînd ; numai el singur nu ştie nimic, nu înţelege nimic, nici glasul oamenilor, nici glasul firii, e străin de toate — un avorton al naturii".

Angrenarea peisajului se face în interesul motivului literar al respingerii-acceptării vieţii, motiv bipolar legînd destinele a mai multor personaje şi contrapunînd atitudinea fundamentală existenţei lui Mîşkin şi a lui Ippolit. În momentul receptării peisajului, Mîşkin era exclus de la ospăţul vieţii ca şi Ippolit, dar acum nu mai este, boala lui a trecut, fericirea devine posibilă, cu toate că spectrul ameninţător nu dispare.

Topografia oraşului are la Dostoievski semnificaţii antinomice, străzile, pieţele, bulevardele subsumînd atît calităţile spaţiilor închise, cît şi ale celor deschise. Pe stradă, deci afară, se petrec lucruri groaznice : moartea Katerinei Ivarovna, autojertfirea Soniei, sinuciderea lui Svidrigailov. Prin urmare, aceste spaţii urbane nu oferă deschidere şi libertate, ele sînt ostile.

Prin modalitatea întruchipării, crezul lui Svidrigailov implică în plenitudinea sa poetica spaţiului şi timpului la Dostoievski.

În sufletul monstrului moral, cu accese de generozitate, care este Svidrigailov, sub influenţa dragostei pentru Dunea şi a ciocnirilor cu Raskolnikov şi Sonia, se trezeşte conştiinţa. Autocondamnarea lui Svidrigailov se naşte şi din lipsa de credinţă ce face imposibilă regenerarea. Această autocondamnare se exprimă cu sensurile ei filozofice şi etice în conceptul de *iad-veşnicie* formulat în cursul unei discuţii cu Raskolnikov. Iată ce declară el despre strigoii chinuitori, care îi apar din cînd în cînd, colocutorului său :

„Svidrigailov rămase îngîndurat.

— Dar dacă dincolo nu sînt decît păianjeni, sau altceva de felul ăsta, zise el deodată.

«E nebun», gîndi Raskolnikov.

— Ca idee, ne reprezentăm întotdeauna veşnicia drept ceva ce nu poate fi înţeles, ceva uriaş, imens! Dar de ce trebuie să fie neapărat imensă? Şi dacă veşnicia nu este decît o magherniţă oarecare, închipuieşte-ţi, o singură odaie, un fel de baie ţărănească, afumată, cu pînze de păianjen prin colţuri? Eu, uneori, aşa îmi închipui că este.

— Şi niciodată, niciodată nu-ţi închipui ceva mai liniştitor şi mai drept?! exclamă Raskolnikov, cu o senzaţie neplăcută.

— Mai drept? De unde ştim noi, poate că tocmai asta este mai drept şi, ştii, dacă ar depinde de mine, eu dinadins tocmai aşa aş fi făcut-o, răspunse Svidrigailov cu un zîmbet ciudat.

Un fior de gheaţă trecu prin trupul lui Raskolnikov la auzul acestui răspuns monstruos. Svidrigailov ridică ochii, îl privi ţintă şi deodată izbucni în rîs".

Într-adevăr, este greu de închipuit un iad mai teribil, o situaţie existenţială mai groaznică. Sinuciderea lui Svidrigailov trebuie privită din această perspectivă. Dezastrul îl ameninţă şi pe Raskolnikov cînd se află cel mai aproape de abisul izolării absolute de oameni, întrerupînd orice legătură chiar şi cu mama sa, spunînd adio surorii sale: „Rătăci fără nici un scop. Soarele scăpătă spre asfinţit. O tristeţe nesfîrşită, stranie începuse să-şi facă loc în ultimul timp în sufletul lui; tristeţea aceasta nu era ascuţită, nici arzătoare, dar avea în ea ceva statornic, ceva de veci, presimţirea unor ani lungi de durere cumplită, rece, morbidă, presimţirea veşniciei *pe un metru de spaţiu*. În amurg, această senzaţie îl chinuia de obicei şi mai mult".

La Dostoievski spaţiul se transformă în timp, iar timpul — în spaţiu.

Raskolnikov îşi asumă pînă la urmă răspunderea şi se îndreaptă spre regenerare într-un spaţiu liber, în Siberia, unde se află alături de Sonia, întrezărind o viaţă omenească alături de oameni.

Destinul lui Svidrigailov este altul, el *sfîrşeşte* în spaţiul liber. Acest spaţiu liber este însă continuarea unui spaţiu

închis, al Petersburgului, pentru el — loc al desfrîului. Raskolnikov îl găsește „într-o odăiță foarte mică, cu o singură fereastră, lipită de salonul cel mare, unde, la douăzeci de măsuțe, beau ceai negustori, funcționari și tot soiul de oameni, în urletele unui cor învălmășit. Dintr-o altă încăpere se auzea țăcănitul bilelor de biliard. Pe masa lui Svidrigailov era o sticlă de șampanie începută și un pahar golit pe jumătate..." Referindu-se la faptul că Raskolnikov este la un moment dat distrat sau absent, Svidrigailov observă că „la Petersburg mulți oameni umblă pe stradă vorbind singuri. Este un oraș de semi-nebuni. Dacă am avea oameni de știință, atunci medicii, juriștii și filozofii ar putea să facă la Petersburg cercetări din cele mai interesante, fiecare după specialitatea lui. Rar loc unde sufletul omului să fie supus unor influențe mai întunecate, mai brutale și stranii ca la Petersburg. Dacă n-ar fi decît influența climei! Din păcate, Petersburgul este centrul administrativ al Rusiei, și caracterul lui trebuie să se răsfrîngă în toate".

Înainte de a părăsi viața, Svidrigailov este condus de un servitor zdrențăros de la hotelul „Adrianopol" la „o cămăruță îndepărtată, strîmbă și înăbușitoare, din celălalt capăt al coridorului, într-un ungher de sub scară. Alta nu avea: toate erau ocupate [...] Aprinse lumînarea și-și inspectă odaia. Era o vizuină cu o singură fereastră, atît de mică și de scundă, încît un om de statura lui abia putea sta în picioare în ea; patul era neînchipuit de murdar; masa de brad, vopsită, și un scaun ocupau tot spațiul liber. Pereții păreau a fi scînduri, cu tapetul jerpelit, atît de colbăit și de rupt, încît culoarea (galbenă) mai putea fi deosebită, dar desenul — nu. O parte din tavan pornea oblic, ca la mansardă, dar aici era vorba de o scară".

Îi repugnă și frigul, și vîntul, dar mai ales apa din apropiere: se anunțase inundație. Svidrigailov era dezgustat de toate, tremura nervos și gîndea: „Cred că acum n-ar trebui să-mi pese nici de estetică, nici de confort, și totuși, tocmai acum m-am făcut pretențios ca un animal care-și alege neapărat locul... într-un asemenea prilej".

Nu am subliniat detaliile semnificative din acest fundal al sinuciderii, pentru că trebuia subliniat aproape tot. Cauza adîncă a acțiunii lui Svidrigailov este însă alta, ea apare în

visul groaznic pe care-l are în această cameră de hotel. Îi apare întîi un tablou, o închipuire fantastică, somptuoasă, un *cottage* elegant de țară, în stil englezesc, salonul cu multe flori, apoi o fată de paisprezece ani, în sicriu, sinucigașă (înecată) în urma unei jigniri. Apoi : monstruoasa suprapunere a chipului unei fetițe de cinci ani și a chipului vicios al unei femei de stradă : „Fără să se mai ascundă, ochii se deschid larg ; îl cercetează cu o privire nerușinată, plină de foc, îl cheamă, rîd... Ceva nespus de hidos și de jignitor e în rîsul, în ochii, în toată înfățișarea obscenă a acestui copil. «Cum, o fetiță de cinci ani ?!... șopti Svidrigailov sincer îngrozit. Ce-i... ce-i asta ?» Fetița se întoarce către el, cu obrăjorul în flăcări, îi întinde brațele... «Ah, blestemato !» strigă, îngrozit, Svidrigailov și ridică brațul s-o lovească... Dar în aceeași clipă se trezi".

După acest vis, aproape imediat apare locul fatal : „O ceață deasă, lăptoasă, învăluia orașul. Svidrigailov porni pe trotuarul de lemn, alunecos și murdar, în direcția Malaia Neva. I se părea că și vede apa rîului crescută mult peste noapte. Petrovski Ostrov, cărările umede, iarba udă, copacii și tufișurile ude și, în sfîrșit, tufa aceea... (aleasă inițial — n.n.). Înciudat, începu să se uite la case, doar s-o gîndi la altceva. Nu era nici un trecător, nici un birjar de-a lungul bulevardului. Triste și murdare îl priveau căsuțele de lemn, vopsite în galben violent, cu obloanele închise. Frigul și umezeala îl pătrundeau pînă la os și simți că-l apucă din nou frisoanele. Din cînd în cînd, zărea băcănii, chioșcuri de zarzavat și citea cu atenție firmele. Trotuarul de lemn se isprăvi. Ajunse în dreptul unei case mari de piatră. Un cățeluș murdar, răzbit de frig, cu coada între picioare, îi taie drumul. Un individ beat, îmbrăcat într-o manta, zăcea cu fața în jos de-a curmezișul trotuarului. Îl privi și merse mai departe. În stînga se ivi un turn înalt. «Stai !... se gîndi el. Uite locul, ce să mă mai duc la Petrovski ? Cel puțin aici am un martor oficial...»" (Turnul era de la sediul pompierilor din cadrul poliției).

Am reprodus aceste fragmente întrucît ele sînt edificatoare pentru arta dostoievskiană (contururi apăsate, specificitatea fiecărei trăsături marcate de cele mai multe ori cu sensuri aproape simbolice, expresivitate puternică, uneori în

vis, de exemplu, plasticitatea imaginilor) ; totodată am reținut fragmentele respective pentru că sinuciderea lui Svidrigailov este interpretată contradictoriu în critică[13]. Unii consideră că actul său este temerar și echivalează cu o formă de salvare prin moarte, alții văd în sfîrșitul său disperat o condamnare definitivă, o pedeapsă cerută de simțul moral pentru compensarea crimelor săvîrșite.

Desigur, ne aflăm în fața unui caz nu atît ambiguu, cît complex. Odată cu trezirea conștiinței se profilează un nou Svidrigailov, cu mutații net pozitive față de ce a fost el pînă acum, și nici el nu știe de ce se oprește, dar se oprește în fața violenței, nu o răzbună pe Dunea, încearcă să-și răscumpere păcatele cu bani. Toate acestea vorbesc în favoarea lui Svidrigailov. Totuși, balanța pînă la urmă nu se înclină de partea sa.

Care sînt argumentele pentru interpretarea sinuciderii ca act de salvare prin moarte ? Primul ar fi că locul accidentului este un spațiu deschis favorabil omului. Acest spațiu s-ar constitui, după unii critici, prin elemente obiectuale ca *turnul* îndreptat spre înălțimi, *vîntul*, *călătoria* — toate simbolizînd libertatea.

Toate aceste argumente sînt lipsite însă de temei. Turnul — *kalancea* — „foișor de foc" — nu poate fi semn al libertății, pentru că este al *pompierilor din cadrul poliției*. Svidrigailov trezit la o umanitate minimă își alege locul de moarte ca un animal, instinctiv-rațional ca să nu tulbure mersul normal, orînduiala vieții. Referirea lui expresă la acest lucru și apariția cățelușului murdar care îi taie drumul sugerează această idee la fel de bine ca și inventarierea făcută de martorul ocular oficial în persoana pompierului polițist cu cască supranumit „Ahile".

În scena sinuciderii vîntul apare în context ca ceva ostil eroului alături de *frig*, *mizerie*, *apă*. Universul obiectual — camera diformă și respingătoare, galbenul șters al tapetelor (ca și în camera bătrînei ucise de Raskolnikov), galbenul violent al caselor din cartier etc. — transformă locul într-un spațiu al crimei și nu al salvării.

Rămîne de descifrat motivul călătoriei. „Ahile", cînd sesizează intenția lui Svidrigailov, încearcă să-l îndepărteze, spunînd că „aici nu-i locul". Svidrigailov, care spu-

sese deja că pleacă „în ţări străine, în America", îi răspunde :

„— Ei, frăţioare, n-are a face. Locul e bun ; dacă au să te întrebe, să spui că am plecat în America.

Îşi lipi revolverul de tîmpla dreaptă.

— Aisea nu se poate, aisea nu-i locul ! tresări Ahile, făcînd ochii tot mai mari.

Svidrigailov apăsă pe trăgaci..."

Motivul *plecării în America* nu apare în romanul *Crimă şi pedeapsă* prima dată. Anterior, el a apărut şi în cuvintele lui Raskolnikov, şi în discuţia acestuia cu Svidrigailov care propunea primului : „Fugi cît mai iute în America ! Fugi, tinere ! Poate că mai este timp. Sincer îţi spun. N-ai bani ? Îţi dau eu de drum". La început, surprins de răspunsul categoric negativ al lui Raskolnikov, Svidrigailov înţelege în cele din urmă poziţia acestuia : „Problema omului şi a cetăţeanului ? La dracu, ce nevoie ai de ele ?" Astfel, conţinutul motivului literar al plecării în America apare ca fugă de răspundere, ca evadare a criminalului. Deci, evadare, şi nu salvare.

Svidrigailov era pe cale să-şi asume răspunderea, dar nu a fost în stare, n-a putut să facă faţă, era imposibil ca un om să ia atîta pe umerii săi, cît a săvîrşit el. Recunoaşterea acestei situaţii face cinste minţii şi inimii lui, fapta sa finală însă, chiar dacă o privim ca un act de curaj, nu este altceva decît autocondamnare.

Din punct de vedere filozofic şi etic, sinuciderea în genere şi mai ales în acest caz particular nu poate fi justificată. Dostoievski demonstrează acest lucru prin contrastul pe care îl constituie destinul lui Raskolnikov. Acesta, după boala şi criza morală trăită în închisoarea din Siberia, gîndeşte la faptul că el nu s-a sinucis, în felul următor : „Oare atît de puternică este dorinţa de a trăi şi e atît de greu s-o învingi ? Dar Svidrigailov, care se temea de moarte, a învins-o totuşi..." Pentru Dostoievski era inacceptabil „să învingi dorinţa de a trăi", el optase pentru o altă soluţie, pe care o şi dă prin respingerea sinuciderii de către Raskolnikov : „Dacă nu se aruncase atunci în rîu, e că poate presimţise că în sufletul şi în convingerile lui este o adîncă eroare. Nu înţelegea că în această presimţire poate încol-

ţea o nouă concepţie de viaţă, începutul unei renaşteri, semnul învierii lui". Valoarea vieţii era pentru Dostoievski un cult.

Spaţiul deschis, sugerînd avînt şi libertate, are cu totul alte dominante decît locul sinuciderii lui Svidrigailov. Un asemenea spaţiu în *Crimă şi pedeapsă* este peisajul din epilogul romanului, precedînd „povestea regenerării treptate a unui om, a renaşterii lui progresive" (amînată cu un instinct genial şi înţelept pentru o altă carte, ca „o temă a unei noi povestiri — cea scrisă aici s-a sfîrşit"), totuşi, ruptura dintre cele două feluri de viaţă se conturează decisiv pe penultima pagină. De fapt apare cu toată claritatea perspectiva acestei renaşteri :

„Raskolnikov ieşi din şură pe malul apei, se aşeză pe butucii stivuiţi lîngă şură şi începu să privească rîul lat şi pustiu. De foarte departe, de dincolo de rîu, veneau slabe sunete de cîntec. Acolo, în stepa fără margini, scăldată în soare, ca nişte puncte negre, abia se zăreau iurtele nomazilor. Acolo era libertate, acolo trăiau alţi oameni, care nu semănau deloc cu cei de pe malul acesta, acolo parcă însuşi timpul se oprise pe loc, de pe vremea lui Avraam şi a turmelor lui. Raskolnikov privea ţintă înainte această depărtată vedenie ; gîndurile se topeau încet într-o visare, într-o contemplare ; nu se mai gîndea la nimic, dar un dor nelămurit îl neliniştea şi-i apăsa pieptul.

Deodată, Sonia răsări în faţa lui. Se apropie încet şi se aşeză lîngă el. Era încă foarte devreme, se mai simţea frigul dimineţii. Sonia purta vechiul ei paltonaş sărăcăcios şi şăluţul verde. Se vedea după obrazul ei slăbuţ, palid şi tras, că abia se ridicase din boală. Ea îi zîmbi cu dragoste şi bucurie şi, ca de obicei, îi întinse cu sfială mîna".

În pofida contrastelor („rîul *pustiu*", viaţa sugerată de formele ei primitive, acolo „unde *însuşi timpul se oprise în loc*", „vechiul... paltonaş sărăcăcios"), sau, mai degrabă, tocmai datorită acestor contraste, prin imagini obiectuale ca „priveliştea întinsă", „stepa fără margini scăldată în soare", „acolo era libertatea", „şăluţul *verde*" (*verdele* fiind simbolul învierii încă din timpul construirii piramidelor egiptene) şi prin expresii, ele însele construite contrastiv („*slabe*

sunete de cîntec", „*puncte negre* — iurtele nomazilor"), se reliefează un tablou degajînd suflu de spaţiu liber, viaţă.

În a doua parte a textului citat, angrenarea lumii obiectuale devine intensă (din nou multe contraste !) şi abia în ultima frază triumfă plenar sensul major prin *zîmbet, dragoste* şi *mîna întinsă cu sfială*.

Angrenarea universului obiectual, şi prin el a spaţiului, în arta prozatorului se face pe linia reliefării expresive a personajelor şi a construcţiei motivelor literare. Acest ultim aspect, prin intensitate şi extindere, se dovedeşte a fi o trăsătură esenţială a poeticii lui Dostoievski.

Construcţia motivului literar se realizează pe stîlpii susţinători ai recurenţei. Am surprins deja elementele comune şi divergente în descrierea camerelor în care locuiesc Raskolnikov şi Sonia, cum sînt, în primul rînd, plafoanele foarte joase, formele neregulate, figurînd destine înăbuşite şi, prin contrast, în cazul eroului, protestul. Spre deosebire de camera lui Raskolnikov, camera Soniei este mare, seamănă cu o şură, deci sugerează printre altele şi o deschidere, după cum am spus deja. Dar această deschidere se realizează abia în finalul romanului : punctul de pornire al regenerării se află în faţa unei şure, în mijlocul unui spaţiu deschis, sub bolta cerului.

Criticii s-au sesizat de revenirea anumitor spaţii urbane în *Crimă şi pedeapsă*. Este vorba, înainte de toate, de pieţele şi podurile Petersburgului. S-au remarcat şi semnificaţiile generale, filozofice, ale acestor spaţii în integrala romanelor. Astfel, Mihail Bahtin nota : „Dostoievski exclude aproape cu desăvîrşire din operele sale timpul istoric şi biografic relativ continuu, adică timpul strict epic ; el îl «escaladează», concentrînd acţiunea în p u n c t e l e d e c r i z ă, d e c o t i t u r ă ş i d e c a t a s t r o f ă, cînd clipa are o valoare lăuntrică egală cu «bilionul de ani», deci pierde limitarea de acţiune temporală. El sare de fapt şi peste spaţiu, concentrînd acţiunea numai în două «puncte» : î n p r a g (în uşă, la intrare, pe scară, în coridor etc.), unde se produce criza şi cotitura, sau în p i a ţ ă, de obicei înlocuită cu salonul (sala de bal, sufrageria), unde survine catastrofa şi scandalul. Aceasta este, de altfel, concepţia lui artistică despre spaţiu şi timp. El escaladează adeseori chiar şi verosimilul empiric cel mai elemen-

tar, și logica aparent rezonabilă de suprafață. Tocmai de aceea simte o atracție atît de puternică pentru genul menippeei" [14].

Aspectele artei dostoievskiene, identificate aici de către Bahtin cu o deosebită pregnanță, au totuși o sferă limitată, ele nu epuizează poetica romancierului. Timpul „strict epic" este prezent intensiv, cu toată specificitatea, chiar în „catastrofă", dar este prezent, nemaivorbind de lungile perioade de acumulare care ocupă preponderent cadrul romanesc (de pildă în *Idiotul* prima parte pînă la serata Nastasiei Filippovna, a doua parte pînă la încercarea de sinucidere a lui Ippolit). Și menippeea pentru Dostoievski nu este decît un singur model printre altele, transformat, retopit în modelul său pînă la un asemenea punct unde se distinge numai ca un element chimic intrat în compoziția unui nou material.

Locul acțiunii epice la Dostoievski nu se reduce la *piață* și *prag*, chiar dacă le înțelegem ca niște arhetipuri de spațiu. Distingem și *interioarele* propriu-zise ca spații închise cu multiple variante și semnificații : *pămîntul — natura* în general ca variate peisaje în amintirile eroilor, *solul* ca simbol al vieții, al poporului și al patriei, planeta noastră ca parte a *universului cosmic*. Date fiind semnificațiile estetice antitetice ale spațiilor concrete în romanul dostoievskian („scandal" și „catastrofă" indică semnificații foarte generale, aproape neconcludente din punct de vedere estetic) elaborarea unei topologii complete implică o foarte mare varietate de locuri și solicită cercetări ulterioare. Această situație complexă derivă din poziția dominantă în universul romanesc al problematicii omului, în funcție de care sînt selectate și determinările/indeterminările venind din spațiu și timp. Nu putem insista decît asupra varietății, specificității și polivalenței spațiului.

Varietatea ține de mediile urbane : interioare, camere de hotel și săli de restaurante, saloane, peisaje și multe altele. Relevarea specificității apare ca procedeu, ca tehnică a descrierii-angrenării spațiului, rezultînd și un tablou al universului obiectual dostoievskian (caracteristic în mod deosebit, epocal am putea spune), și o dimensiune a motivului literar. Semantica spațiilor în cadrul crizei și catastrofei, ca de altfel și în faza acumulării și a declanșării gradate cumulative, este desfășurată pe un perimetru larg, în structuri specific

dostoievskiene, identificabile în asemenea motive literare cum ar fi variantele afirmării personalității umane prin căi greșite, în perspectiva întocmirii societății umane contemporane și a viitorului, sau izolarea opusă dragostei de oameni ș.a.

În afara semnificației primare, același spațiu poate cuprinde și cuprinde de fapt și semnificații polare tocmai pentru că un anumit spațiu poate fi identic sau divergent în destinul a două sau mai multor personaje. Casa generalului Epancin este pentru capul familiei spațiul ipocriziei, pentru cele două fete mai mari și mama lor — cămin, vatră, pentru Aglaia — întruchiparea *statu quo*-ului social ostil pentru Mîșkin și, în mod obiectiv, forma generală a existenței sociale și individuale, unul din focarele destinelor prin care trece nu numai Aglaia, dar și Nastasia Filippovna, Ganea și Kolea Ivolghin, Ippolit. Într-un asemenea focar se transformă și locuința Nastasiei Filippovna din cauza lumii adunate pentru sărbătorirea ei, și locuința de vară a lui Mîșkin din cauze similare etc.

Ne lovim și aici, în interpretarea universului obiectual și a spațiului, de aceleași probleme : nu este suficient să înregistrăm semnificațiile generale, preexistente ale unor imagini obiectuale, semnele și sensul denotativ al cuvintelor, nu este suficient să stabilim linia de subordonare dintre spațiile românești și ideile filozofice ale autorului, cu alte cuvinte nu putem limita demersul critic la analiza tematologică.

Se impune diferențierea nivelului motivelor obiectuale, al „elementelor" etc., mai apropiat de structurile superficiale, și a nivelului structurilor de adîncime. În centrul *Dublului*, de exemplu, nu se află motivul *pragului* în sens de graniță de netrecut, între ideal și real, după cum susține într-o lucrare Dominique Arban, ci dedublarea psihologică, etică și existențială a eroului, între lumea valorilor false ale societății și lumea valorilor umane autentice (am încercat să demonstrăm acest lucru într-un studiu anterior) [15].

Suportul viziunii estetice (însumînd viziunea filozofică, etică și existențială prin prisma unei afectivități sensibile la frumos) îl constituie imaginea artistică, personajele cu destinele lor și, în cazul lui Dostoievski în mod deosebit, motivele literare. Contextul, sistemul de imagini, asociațiile contrastive, repetițiile sînt acele coordonate care scot în eviden-

ţă şi înzestrează cu valori expresive, artistice universul obiectual, spaţiul şi timpul. Astfel, demersul nostru iniţial, urmînd linia de la „elemente" la semnificaţia imaginilor obiectuale, îşi schimbă direcţia, urmează linia inversă : de la concepţia imanentă a operei, a autorului — la expresie, la sens şi formă originală.

* * *

Concentrarea scenică se realizează şi prin spaţii specifice, şi prin angrenarea lor conform coordonatelor motivelor literare cu ajutorul repetiţiei, imaginilor obiectuale, semnelor intertextuale etc. Concentrarea spaţiului este mult accentuată de concentrarea timpului ce apare ca un fenomen determinant la nivelul subiectului, în desfăşurarea acţiunii romaneşti. Critica a remarcat de mult această concentrare la maximum a acţiunii.

Concomitent cu condensarea timpului, se evidenţiază caracterul impetuos, „furtunos" al dezvoltării acţiunii, lipsa epicului echilibrat, discursiv, compact cronologic. Leonid Grossman vorbea despre „dinamica în salturi" a naraţiunii, cu schimbări direcţionale şi reveniri. Linia povestirii nu mai este orizontală, ci abruptă, situată la diferite nivele ale escaladării, în forma treptelor de scară. Este invocată forma spiralei şi dezvoltarea ciclică. Cea mai răspîndită părere despre subiectul romanului dostoievskian este, poate, aceea că el are un caracter dramatic, avînd în vedere concentrarea intensivă a acţiunii. Păstrînd miezul acestei identificări-comparaţii, nu trebuie să uităm, în acelaşi timp, că structura epică o subsumează pe cea dramatică şi exemplul lui Dostoievski este în această privinţă edificator.

Condensarea acţiunii se realizează prin implicarea intensivă a timpului şi a spaţiului [16]. Această condensare are parametrii săi în timpul calendaristic, obiectiv. Acţiunea romanelor lui Dostoievski se petrece în decursul a 10—15 zile decupate dintr-o perioadă mai lungă de timp, cîteva luni, care la rîndul lor pot fi selectate dintr-un interval de cîţiva ani. În majoritatea cazurilor avem de a face cu aproximativ zece zile de acţiune efectivă luate dintr-un interval de cîteva luni. Acţiunea romanului *Crimă şi pedeapsă* cuprinde 12 zile, *Idiotul* — 9 (*Prima parte* — o singură zi, sosirea lui

Mîşkin la Petersburg, *Partea a doua*, după o retrospectivă rezumată a pauzei de jumătate de an — patru zile : o zi — revenirea lui Mîşkin la Petersburg de la Moscova, peste trei zile încă cinci zile de acţiune, iar o pauză de două săptămîni — pregătirea nunţii Nastasiei Filippovna — rezumată de narator şi, în sfîrşit, încă două zile — ziua nunţii întrerupte şi tragicul final). În *Fraţii Karamazov* evenimentele descrise la prezent, de fapt actualizate, cuprind de trei ori trei zile : înainte de crimă, la sfîrşitul lui august — trei zile, în noiembrie, în timpul săvîrşirii paricidului, tot trei zile, iar cercetările şi procesul lui Dmitri ocupă iarăşi tot atîtea.

Fără îndoială că o asemenea concentrare a acţiunii din punct de vedere al timpului obiectiv (mai degrabă — cantitativ), indică un anumit grad de condensare. Sub acest aspect structura temporală a romanului turghenievian este aceeaşi : în romanul *Un cuib de nobili* sau în *Părinţi şi copii* acţiunea epică la prezent sau reactualizată înglobează de asemenea în jur de zece zile dintr-un interval de cîteva luni. La aceasta se adaugă retrospectiva biografică (*Vorgeschichte*) a eroilor, intercalată, ulterior, şi în epilog — date sumare din viaţa lor de după evenimentele propriu-zis epice. Pe deasupra, Turgheniev condensează şi prin reducerea volumului romanului ca spaţiu topografic care este în genere de trei ori mai mic decît volumul unui roman dostoievskian.

Putem oare vorbi în asemenea condiţii la Dostoievski de condensare în general, şi de condensarea timpului şi spaţiului în special ? Desigur, pentru că nu reducerea cantitativă a timpului în sine caracterizează condensarea, ci raportul dintre această cantitate şi conţinutul estetic. Este greu să numeşti pe Dostoievski artist laconic, dar cînd ai în faţa ochilor opera cu acea bogăţie, numită astăzi informaţională, sau cu cea afectivă, realizată prin polifonie şi sensuri conotative, semne intertextuale şi simboluri, nu poţi să-i refuzi titlul de artist totdeauna substanţial, gigantic prin conţinut. Şi asta nu este oare mai mult decît a fi... laconic ? !...

Acumularea şi explozia timpului constituie fără îndoială trăsătura proeminentă a poeticii scriitorului, prin ele realizîndu-se condensarea sau focalizarea. Datorită intensităţii deosebite, la Dostoievski clipa se măreşte pînă la infinit, iar infinitul poate să se răsfrîngă în clipă. Acest procedeu artis-

tic apare pe un suport: motivul psihologic al ultimelor clipe ale condamnatului la moarte (sau aura crizei epileptice), la care se referă și Mîșkin, reproducînd senzația și sentimentele celui în cauză: „Dacă ar fi să nu mor? Dacă ar fi să mi se redea viața — ce infinit ar fi! Și mi-ar aparține în întregime! Aș transforma atunci orice clipită într-un secol, n-aș pierde nici una, aș drămui socotind cu zgîrcenie fiecare minut, pentru a nu irosi nimic zadarnic!"

Deschiderea largă spre prezentul în curs de naștere, văzut din perspectiva istoriei universale și a timpului cosmic, se datorează intercalării libere și eficiente a diferitelor planuri temporale (prezent — trecut, prezent — viitor). La aceasta se adaugă o anumită filozofie a timpului și figurarea lui în calitate de actant în roman.

Intercalarea planurilor temporale în discursul narativ apare frecvent în nuvelele și romanele dostoievskiene. Nuvelele „fantastice" publicate în *Jurnalul scriitorului* — *Bobok*, *Smerita*, *Visul unui om ridicol* — au la bază, ca principiu de compoziție, interferența diferitelor planuri temporale. În prima și în ultima nuvelă planurile diferite sînt introduse prin povestirea la persoana întîi, în numele eroului, și cu ajutorul visului acestuia. O complexă structură temporală are *Visul unui om ridicol*, în care planurile apar în felul următor: *prezentul* intelectualului alienat — „veacul de aur" în *trecut*, distrus de *prezentul istoric* al societății umane, și în *prezentul-viitorul posibil*. Prin aceste modalități de construcție se realizează o compoziție inelară și în același timp deschisă, se implantează fantasticul în real, se obțin posibilități nebănuite pentru dezbaterea cu mijloace artistice a problematicii umane în perspectiva întregii dezvoltări istorice, în perspectivă filozofică.

În *Smerita*, rolul focarului creat prin clipa evenimentului tragic care luminează altfel, pînă în străfundurile existenței destinele eroilor, iese în evidență cu cea mai mare claritate. Focarul intră în acțiune prin mecanismul perspectivei narative în numele eroului și cu ajutorul monologului interior, de-a dreptul proustian, atotcuprinzător. Planul prezentului, de fapt al ultimei clipe scurse, cuprinde aici sinuciderea eroinei și efectul ei asupra eroului. De fapt și acesta este trecutul, în prezent există numai corpul neînsuflețit aș-

zat pe două mese de joc puse laolaltă şi, la căpătîiul soţiei, eroul care spune la început : „Uite că s-au scurs şase ceasuri de cînd tot vreau să mă dumiresc şi tot nu apuc să-mi adun gîndurile". Şi la sfîrşit, în final : „Pendula bate în nesimţire, ca o scîrbă. Pantofiorii ei sînt lîngă pat de parcă ar aştepta-o... Ei, nu, serios, după ce au s-o ducă mîine, ce-o să fie cu mine ?" [17]. Iată tot evenimenţialul din planul prezentului, un singur fapt, e drept, de importanţă majoră. La fel de importantă este şi semnificaţia artistică a acestui fapt, ca şi cea existenţială. Conştientizarea întîmplării cere de la erou cîteva ceasuri, pentru că implică trecutul în aspectele sale esenţiale, pentru că prezentul este sinteza trecutului, devine sincronic cu el. Eroul-povestitor coboară în straturile mai apropiate ale trecutului — istoria Smeritei — apoi în straturi mai adînci, în propria istorie a izolării de oameni, a setei de dominare, ca să revină la evenimente tot mai recente : „Şi a fost numai cu cîteva zile în urmă, cinci zile, numai cinci zile, marţea trecută !" „Am întîrziat numai cinci minute" de la clipa cînd ea „cu icoana în braţe s-a aruncat singură".

Planul prezentului este tot timpul intens implicat („Tot umblu şi umblu întruna...", „De ce, pentru ce a murit femeia aceasta ?") nu numai pentru că luminează trecutul, dar şi pentru că trebuie să fie luminat de trecut. Eroului îi vine greu să accepte timpul implacabil : „Dacă aş fi venit cu cinci minute mai devreme clipa ar fi ocolit-o ca un nor şi nu i-ar mai fi venit niciodată în cap. Şi s-ar fi terminat, şi ea ar fi înţeles totul. Şi acum din nou camere pustii, sînt din nou singur. Uite, pendula bate, ei nu-i pasă, ei nu-i pare rău de nimic. Nu-i nimeni, asta e nenorocirea !"

Astfel, timpul devine calea de acces la problemele destinului, la problemele existenţei individuale şi umane. Era oare posibilă anihilarea clipei, dacă n-ar fi fost întîrzierea de cinci minute ? Sau, mai precis, nu era nimic de făcut ? Implicaţiile sînt multiple, însă un singur lucru este cert : „clipa" — focarul temporal, ca un instrument magic scoate adevărul la iveală.

Grandioase planuri temporale interferente găsim în romanul *Fraţii Karamazov* mai ales în straturile fantasticului, în *Marele inchizitor* şi *Vedenia lui Ivan Feodorovici. Diavo-*

lul. „Poemul" lui Ivan intercalat în acțiunea, la prezent, a romanului, ne transferă ca o invizibilă mașină a timpului într-un alt timp și spațiu concret — Spania medievală din epoca inchiziției. Spectrul temporal este însă mult mai larg, cuprinzînd perioada preistorică, miturile biblice, dezvoltarea societății omenești divizate în clase antagonice, îndeosebi în prezent și în viitor, cu alte cuvinte, întreaga istorie a umanității. Tehnica operațională cu aceste planuri temporale se poate observa și în sistemul motivelor literare de care am vorbit în altă parte (v. p. 200—226). Nu ne ocupăm aici mai pe larg nici de angrenarea planurilor temporale în arta narațiunii, de problema distanțării dintre timpul epic și momentul povestirii și nici de retrospectivele din spovedania lui Dmitri sau din însemnările lui Zosima, fiecare — fenomen interesant al poeticii scriitorului.

Ne reținînsă atenția aspectele filozofice ale conceptului de timp la Dostoievski, baza teoretică a interferențelor, a dinamismului rar întîlnit în sfera poeticii timpului. Printre manuscrisele romanului *Crimă și pedeapsă* găsim notată următoarea idee a autorului: „Timpul nu există, timpul se reduce la cifre, timpul este raportul dintre existență și neant"[18]. În această idee întrezărim prefigurarea teoriei relativității. Ideea de interdependență timp — existență apare, într-o formulare inversă, prin motivul reluat din *Apocalips:* „timp nu va mai fi", folosit cu sensul de „neant" în *Idiotul* de Ippolit, iar în *Demonii* de Kirilov.

După Dostoievski, spațiul și timpul au diferite dimensiuni, diferite calități, în funcție de existența diverselor lumi, pentru că universul este compus în concepția sa din mai multe lumi, dintre care unele necunoscute. În capitolul amintit, *Vedenia lui Ivan Feodorovici. Diavolul* (*Partea a patra. Cartea a zecea*) este implicată și lumea reală, viața omului pe pămînt, și „lumea cealaltă", conform diverselor credințe. Diavolul, Dublul lui Ivan, este de pe lumea cealaltă, are statut de duh, de fantomă. În lumea cealaltă timpul are cu totul alte dimensiuni. Un filozof ateu care ajunge după moarte pe lumea cealaltă trebuie să-și răscumpere păcatele prin a străbate un cvadrilion de kilometri, ceea ce necesită un bilion de ani și astfel el își ispășește pedeapsa. La mirarea lui Ivan, conlocutorul său răspunde: „Tu te gîndești

mereu la lumea voastră ! Dar poate că și pămîntul pe care te afli acum și-a repetat existența de un bilion de ori pînă acum. La un moment dat, viața se stinge cu desăvîrșire, planeta îngheață, crapă, începe să se fărîmițeze, descompunîndu-se în elemente din care a fost plămădită, apa acoperă din nou uscatul ; apoi răsare o nouă cometă, un soare nou, din care se desprinde o altă planetă. Asta înseamnă, în fond, evoluția, viața se repetă mereu, iarăși și iarăși, identic, pînă în cele mai mici amănunte. Ce plictiseală, zău, e scandalos !..."

În „poemul" lui Ivan *Cataclismul geologic*, din care citează Dublul său, legile specifice erelor geologice, pe de o parte, și legile vieții umane, pe de altă parte, sînt substituite, inversate. Odată cu dispariția credinței, „concepția despre lume care mai stă încă în picioare azi se va prăbuși de la sine, fără să fie nevoie să ne întoarcem la antropofagie, și tot așa și noțiunile etice actuale vor dispărea la rîndul lor și va începe o epocă nouă". Rezultatul final al acestor substituiri : „Totul este permis, și basta !" — principiul care a încurajat pe Smerdeakov să-l ucidă pe bătrînul Karamazov.

Spațiile și dimensiunile timpului ale diferitelor lumi paralele sau chiar corelate nu pot fi amestecate, substituite decît în interesul minciunii, nicidecum al adevărului (o demonstrație exemplară pentru linia de demarcație dintre teoria relativității și relativism !).

De fapt, ciclitatea este proprie și dezvoltării societății umane, dar altfel, în forma spiralei. Cînd Omul ridicol în finalul nuvelei declară că „veacul de aur" este din nou posibil, că el va lupta pentru a-l înfăptui pe pămînt, nu înseamnă reîntoarcerea la comuna primitivă în spiritul erelor geologice și al teoriilor evoluționiste, ci o nouă societate postcapitalistă, neantagonistă, bazată pe legea dragostei de oameni.

Astfel, motivul „vîrstei de aur" nu se contopește, nu se dizolvă în „eterna reîntoarcere", care în realitate nu constituie la Dostoievski fundamentul conceptului său de veșnicie ; deci, de data aceasta, interpretarea lui Jacque Catteau nu mai are acoperire în textul dostoievskian [19].

Faptul că în opera lui Dostoievski regăsim contururile diferitelor universuri, cu sisteme de valori proprii, presupune

și diversitatea spațiului și timpului. Această varietate a universurilor — spațiilor — timpurilor paralele, conjugate și interferente, nu este altceva decît depozitarul bogăției unei opere geniale, avînd în centru o acută, modernă problematică a omului. Anume această problematică impune un sistem de corelare între diferite universuri, care face imposibilă prezența naturii, a lumii obiectuale, a ciclurilor geologice sau biologice ca atare, neangrenate în propriul sistem de valori estetice. Opera, privită dintr-o altă direcție, dinspre arta prozatorului, apare în această perspectivă cu toată claritatea, funcționalitatea timpului și a spațiului decurgînd dintr-o viziune epocală asupra omului.

VII

„Arta imperfectă“ şi „lipsa de stil“

Destinul multora dintre marii novatori ai artei se izbeşte în momentul apariţiei lor de opacitatea unor gusturi „clasice“, insensibile faţă de modele necanonizate. Faza respingerii poate să dureze luni sau ani, dar poate depăşi chiar perioada de timp care a fost hărăzită pentru viaţa creatorului. Opera lui Dostoievski a avut în această privinţă o soartă cu totul aparte. El a fost proclamat de Belinski la apariţia primului său roman, *Oameni sărmani*, scriitor de prim rang, mare promisiune a literaturii ruse (în cercurile apropiate criticului a apărut şi epitetul *genial*, e drept, folosit şi în sens ironic). Foarte curînd, la publicarea *Dublului*, acelaşi Belinski, păstrînd aprecierea pentru viziunea artistică, tipurile create şi în general pentru conţinutul celor două romane, a început să aducă amendamente în ceea ce priveşte perfecţiunea artistică şi mai ales stilul.

Observaţiile lui Belinski sînt la început circumspecte, şi într-o oarecare măsură valabile, foarte multe dintre ele fiind acceptate ulterior de scriitor (noi avem astăzi la dispoziţie un text revizuit al *Dublului* care diferă destul de mult de cel publicat în revistă). Criticul s-a aflat parcă între ciocan şi nicovală, între publicul cu care deplîngea plictiseala produsă de lectura romanului şi fascinaţia talentului genial pe care îl intuia. I se reproşa prozatorului lipsa măsurii, manifestarea necontrolată a forţei de creaţie, lipsa conciziunii şi mai ales repetiţia scenelor în sine perfecte avînd aceeaşi funcţionalitate, neaducînd nimic nou în economia generală a lucrării, repetiţia gratuită a unor cuvinte, stilul greoi şi tributar lui Gogol.

În articolul *Privire asupra literaturii ruse din anul 1846*, Belinski afirma că tînărul scriitor „nu dispune încă de sim-

ţul măsurii şi al armoniei" [1]. Cu un an mai tîrziu criticul a fost derutat şi mai mult de lectura nuvelei *Domnul Proharcin*, care i s-a părut „artificială, manieristă, impenetrabilă, avînd parcă calitatea unei întîmplări adevărate, dar stranie, haotică, şi nu a unei creaţii poetice" [2].

Cu toate circumstanţele atenuante pe care le avea Dobroliubov (faptul că răspundea la o observaţie polemică a romancierului, potrivit căreia el ar neglija importanţa determinantă a valorii artistice în literatură, şi că *Umiliţii şi obidiţii* nu se numără într-adevăr printre operele cele mai perfecte ale autorului), nu i se poate da dreptate atunci cînd apreciază romanul amintit ca fiind *„«sub nivelul criticii estetice»*. Eu am în vedere toată literatura contemporană... spune Dobroliubov, şi dacă am lua alte opere de succes din ultimii ani, multe dintre ele s-ar dovedi, poate, şi mai puţin rezistente". Vorbind despre figura eroinei, criticul observă: „Perspicacitatea sa psihologică este uimitoare, construcţia limbajului ei ar putea face cinste oricărui orator, inclusiv din antichitate. Dar sînteţi de acord cu siguranţă, nu-i aşa, că Natalia vorbeşte în stilul domnului Dostoievski? Şi acest stil a fost însuşit de majoritatea personajelor [...] Sărăcia şi imprecizia imaginilor, permanenta nevoie de a se repeta pe sine însuşi, incapacitatea de a definitiva un caracter cel puţin pînă cînd îşi capătă o modalitate de expresie corespunzătoare..." [3]. Astfel, Dobroliubov susţine flagranta contradicţie dintre imperfecţiunea artistică şi extraordinarul talent, dintre stilul prost, şi conţinutul genial al operelor lui Dostoievski, căci romancierul este considerat de el unul dintre cei mai străluciţi reprezentanţi ai literaturii ruse, scriitorul care dă glas „dragostei de oameni" şi „întreprinde cu toată energia şi prospeţimea tînărului talent analiza anomaliilor situaţiei noastre mizerabile, reuşind să-şi exprime prin aceasta înaltul său ideal umanist" [4].

Se pot desluşi deja de pe acum contururile unei viziuni asupra lui Dostoievski: mare romancier — cu o artă imperfectă, scriitor genial, dar prost stilist. Repetăm: Belinski şi Dobroliubov aveau în multe privinţe dreptate, dar în aprecierea lor simptomatică se ascundea şi o doză de neînţelegere în ceea ce priveşte caracterul novator al artei dostoievskiene, dezvăluită în alte planuri chiar de ei înşişi. Activi-

tatea celor doi critici s-a încheiat înaintea apariției *Amintirilor din Casa morților* și a seriei marilor romane, începînd cu *Crimă și pedeapsă*, explicitînd cu toate rigorile o nouă poetică. A dispărut oare din critica literară a deceniilor următoare această abordare atît de contradictorie, sau nu e vorba de nici o nouă formulă artistică, ci de imperfecțiune și de neglijență în stil datorată, să spunem, grabei ? Nicicum, spectrul unei arte haotice, al unui stil incoerent, greoi, apăsa asupra interpretărilor ca o piatră, capabilă să scufunde pe cel mai bun înotător.

Prietenul infidel al romancierului, Nikolai Strahov, mărturisea la început că ciștește romanul *Idiotul* cu „aviditate și cu cea mai mare atenție", intenționînd să-i dedice un articol critic. Acest lucru nu l-a făcut, dimpotrivă, în articole pe alte teme a început în numele modelului — *Război și pace* — discriminarea operelor „cu întîmplări haotice și enigmatice, înfățișînd groaznice suferințe sufletești". Mai tîrziu, în scrisoarea din 12 aprilie 1871, Strahov se destăinuie romancierului: „Este indiscutabil că în ceea ce privește conținutul, bogăția și diversitatea ideilor, Dumneavoastră sînteți la noi primul, și chiar Tolstoi apare monoton în comparație cu Dumneavoastră. Acest lucru nu este infirmat de faptul că tot ce ați scris are un colorit aparte, violent. Dar este la fel de indiscutabil că Dumneavoastră, scriind cu precădere pentru un public ales, supraîncărcați operele, le complicați prea mult. Povestirile Dumneavoastră ar fi acționat mai puternic asupra cititorului dacă aveau o țesătură mai simplă. De exemplu, *Jucătorul*, *Eternul soț* au produs o impresie deosebită, iar tot ce ați inventat în romanul *Idiotul* a fost în van". Strahov cerea îngrădirea forței creatoare, diminuarea analizei prea minuțioase, reducerea de zece ori a imaginilor și scenelor și, în final, așa cum afirma nu fără autoironie — să „înceteze să mai fie Dostoievski".

Opoziția stranie „mare romancier — artist imperfect" o găsim și la criticul și istoricul literar Alexandr Skabicevski, după care nu numai eroii sînt dedublați, ci și romancierul. Primul dublu al lui Dostoievski, scriitor genial, a compus în romanul *Adolescentul* două scene (sinuciderea Olei și întîlnirea lui Arkadi cu mama sa în pensionul lui Touchare) care sînt demne de Dickens și Hugo. Celălalt dublu „ca

artist și romancier este un scriitor pînă la limită neglijent și deseori extrem de neîndemînatic. Îi place să născocească pentru romanele sale subiecte sucite, încurcate și, de obicei, atît de prost compuse, încît uneori poți să citești scene întregi fără să înțelegi nimic din ceea ce vorbesc personajele [...] La aceasta trebuie adăugat stilul greoi lipsit de armonie, precum și pasiunea pentru reflecții lungi, abstracte, confuze" [5].

În cartea lui Melchior de Vogüé, *Romanul rus* (1886), cunoscută ulterior în zeci de ediții și traduceri, aprecierea sau mai precis subaprecierea lui Dostoievski se explică tot prin calificarea artei sale ca imperfectă. Cu Dostoievski, acest creator care a produs o revoluție în comportamentul nostru de intelectuali, ajungem, spune Vogüé, la Moscova, la „monstruoasa catedrală Sfîntul Vasile, formată și pictată ca o pagodă, construită de arhitecți barbari". Pe Dostoievski trebuie să-l considerăm „ca un fenomen al unei alte lumi, ca un monstru incomplet și puternic, unic în originalitatea și imensitatea sa. Impresia teribilă care ne cuprinde la apropierea de un personaj dostoievskian pune întrebarea dacă nu ne aflăm în fața unui geniu, dar răspunsul vine repede: genialitatea nu există în literatură fără două însușiri superioare, măsura și universalitatea". Prima presupune selectarea, condensarea și dominarea ideilor, a doua — o viziune armonioasă a lumii pe care Dostoievski le are numai pe jumătate, pentru că a scris numai cărți de două categorii: chinuitoare sau groaznice. El este un călător care a cutreierat întregul univers și a descris totul admirabil, dar a călătorit numai noaptea" [6].

Vogüé observă că noi știm despre eroii *Oamenilor sărmani* mai mult chiar decît autorul, care ne-a spus numai a mia parte despre ei, dar a reușit să ne sugereze totul: „Să mă ierte școala noastră cu precizia și exactitatea sa, dar în mod hotărît forța scriitorului rezidă în ceea ce nu spune, pentru că îi sîntem recunoscători pentru tot ce ne lasă să ghicim". Dar Vogüé este și acela care consideră romanul *Demonii* „confuz, prost construit, deseori ridicol și devastat de teoriile apocalipsului", iar stilul scriitorului, în general, — prolix în asemenea măsură că „abia pe cincizeci de pagini găsești o trăsătură genial revelatoare" [7].

Caracterizarea lui Anatoli Lunacearski din articolul *Dostoievski gînditor și artist* (1931) întrevede trăsăturile specifice ale creației scriitorului. Criticul descoperă în Dostoievski un *artist liric* care se destăinuie, dînd la iveală adevărul din străfundurile sufletului său, încercînd să-l *molipsească* pe cititor, să-l convingă, să-l zguduie. În calitate de artist liric, scriitorul se exprimă prin roman și nuvelă, devenite la el forme pseudo-epice. În ceea ce privește construcția și stilul, „Dostoievski nu poartă grija frumuseții exterioare a operelor sale. Fraza lui este în cel mai înalt grad intenționat neartificială. Majoritatea personajelor folosesc aceeași limbă [...]. La Dostoievski, rămînem surprinși de conținutul genial... El se grăbește să ne *zguduie*, să ni se *destăinuie*" [8].

Am putea cita la nesfîrșit și alte aprecieri mai mult sau mai puțin autorizate, convergente ideii discutate, aprecieri vehiculate și astăzi. Dar credem că părerile invocate surprind deja destul de tranșant ambiguitatea situației ce decurge din considerațiile criticii, conform cărora marele romancier are o artă imperfectă, construcția operelor sale fiind defectuoasă, iar limba — ștearsă, lipsită de har. În aprecierile citate se evidențiază suficient de clar și un alt aspect, și anume : contradicția dintre modernitatea structurii artei dostoievskiene (e drept, cu un semn mai curînd negativ) și conceptul „clasicității", al armoniei, al valorii artistice. Se impune deci clarificarea acestei „imperfecțiuni" a artei dostoievskiene, a lipsei de stil (sau a „stilului prost") pe baza configurației ei reale și originale, pe baza unor principii estetice, axiologice deschise, autentice.

Dar ce este stilul în sens larg, literar, nu numai lingvistic ? Și, în general, este oare bine ca un scriitor să aibă stil ?

Stilul, ca însemnul personalității creatoare, derivă, fără îndoială, dintr-o poetică a unei modalități artistice. Stilul se creează pe baza unei limbi literare, aflată într-o anumită fază a dezvoltării sale, pe baza acceptării/respingerii prerogativelor avansate de curentele și gusturile dominante dintr-o epocă. Formarea limbajului are loc sub impulsul unor factori ca eficacitatea comunicării, adecvarea conținutului, noutatea, claritatea și echilibrul în sens larg, deci ca proprie-

tăţi ale unei unităţi, ale unei structuri specifice, organice şi originale.

Stilul se formează, pînă la urmă, ca tensiunea, ce ia naştere în actul de creaţie, dintre ceea ce se exprimă şi mijloacele de exprimare. Aşa cum o noţiune, pornită pe drumul abstractizării, poate să exprime adecvat şi profund realitatea, dar poate să se şi rupă complet de ea, ajungînd la exprimarea neadevărului, la fel şi stilul poate fi relevant pentru personalitatea artistică şi pentru adevărul artistic sau se poate intercala, prin artificialitatea excesivă, între semnificat şi destinatarul mesajului.

Stilul, şi nu gradul de stilizare în sine este indiciul valorii estetice. În dosul reproşurilor făcute stilului dostoievskian putem desluşi, în ultimă instanţă, calităţile artei sale moderne, calităţi neînţelese de critică. De fapt, formula „Dostoievski e prost stilist" apare în istoria literară pe fundalul unei alte formule, cu semnificaţie mai generală, sugerată încă de Prosper Merimée : „Scriitorii ruşi nu au stil".

Merimée formula o apreciere cu totul pozitivă, îndreptată împotriva stilului clasicizant francez, în mod excesiv şi gratuit *stilizat*, adică un stil organizat conform unor reguli prestabilite, un stil artificial şi mai puţin relevant. Turgheniev a păstrat următoarele cuvinte adresate lui de prietenul său francez : „Poezia Dumneavoastră caută înainte de toate adevărul, frumuseţea apare apoi de la sine ; poeţii noştri urmează un drum invers : ei urmăresc în primul rînd efectul, spiritul, strălucirea, şi dacă se iveşte în calea lor posibilitatea să nu meargă împotriva realităţii, ei o fructifică cu plăcere" [9]. În articolul său *Alexandr Puşkin*, Merimée observa că „simplitatea şi naturaleţea, care sînt proprii stilului laconic al poetului rus, apar ca rezultat al celei mai rafinate arte". În acelaşi articol, autorul atrage atenţia asupra unei alte capcane : posibilităţile excepţionale ale limbii ruse de a reda cele mai mici detalii şi cele mai imperceptibile nuanţe duc, prin abuz, la o modalitate artistică falsă, pentru că nu reproducerea amănuntelor şi culorilor este obiectivul principal al creaţiei.

După cum am văzut deja la Vogüé, formula „nu are stil", în sensul *nu e artificial*, aplicată la opera lui Dostoievski, se transformă în opusul ei : *este prost stilist*, are o modalitate

de exprimare imperfectă. Ceea ce a însemnat culmea artei devine acum semnul absenței ei totale.

Ne pare chiar incitant să urmărim odiseea acestei formule în critica românească. În articolul *Arta națională*, Ștefan Petică, aflîndu-se sub influența lui Lev Tolstoi, care afirmase că „în tehnica artei Dostoievski e mai prejos de orice critică", cade și el în capcana „formulei", susținînd că „scriitorii ruși [...] sînt stiliști slabi și povestitori greoi". Vorbind despre stilul național, Petică explică această situație prin preocuparea scriitorilor de a studia și de a pătrunde sufletul poporului. Ei nici nu-și dau seama că „sufletul rusesc cuprinde în sine chipul cum trebuie exprimat, că arta este strîns legată de obiectul ce trebuie exprimat și deci că stilul lui Gogol și Dostoievski este singurul stil adecvat pentru viața întunecată, tragică și măreață a rătăcirilor în nopțile stepelor nesfîrșite" [10].

Determinarea stilului unei literaturi naționale prin „obiectul ce trebuie exprimat", este, fără îndoială, importantă, dar nu se dovedește a fi și singura, creativitatea, limba avînd și ele un cuvînt de spus. Iar în ceea ce privește stilul individual, nimic nu este mai greșit decît derivarea lui exclusiv din obiectul înfățișat. S-a spus, de exemplu, că autorul romanului *Demonii* prezintă o lume haotică și absurdă, deci și arta sa este haotică și ilogică. Ilogică arta lui Dostoievski!?

Același Petică reia însă formula și în sensul atribuit de Merimée. În articolul *Leon Tolstoi* criticul remarcă: „Ceea ce izbește numaidecît în opera lui Tolstoi, judecată din punctul de vedere curat artistic, e că n-are un procedeu anumit, propriu, cum se găsește de pildă la Zola, Rosny, D'Annunzio, Maeterlinck, Ibsen sau chiar la Dostoievski [...], dar nu știu dacă în mulțimea autorilor geniali se găsește unul la care arta să se fi înălțat la un așa de mare grad de intensitate ca la Tolstoi" [11]. Explicitînd ideea, criticul subliniază că forța lui Tolstoi constă chiar în aceea că arta sa este ascunsă, pe cînd „la Zola caracterul epic se prinde numaidecît din repetarea grandioasă a frazelor și din însuflețirea lucrurilor", iar la artiști ca Maeterlinck „arta se străvede după puțină osteneală".

Ceva mai tîrziu, teza despre „lipsa de stil" a fost aplicată operei lui Cehov. În prefața la A. Cehov, *Nuvele alese*, din 1908, traducătorul Nicolae Dunăreanu vorbește despre calitatea artistică supremă a scriitorului rus: „Nici stil, nici risipă de vorbe, ci numai fapte și lucruri, cari nu lasă un moment sufletul nostru neocupat [...]. Stilul lui Cehov e atît de simplu și egal, de lipsit de intențiunea necum de artificii, atît de liniștit și lipsit de mișcare că parcă nici nu există" [12].

Comentînd arta de prozator a lui Cehov, Mihai Ralea remarca: „Nu-i poți descoperi nici un artificiu, nici o grimasă, nici cochetărie, nici strîmbătură. Nu crede în lucruri excepționale, originale, caracteristice [...] Nimeni și nimic nu-l scoate din naturalețea lui, făcută din comprehensiunea genială, formidabilă a lucrurilor fără semnificație. Cehov are perversitatea *insignifienței*. Nu știu însă dacă tocmai în aceasta nu se ascunde cel mai înalt pisc al rafinării" [13].

Stilul — cu cele două fețe ale sale: adecvare la o nouă viziune a unui univers original, forță expresivă și echilibru, armonie sau organicitate, capabile să producă satisfacția estetică — permite definirea unei personalități creatoare. Valoarea artistică sau nonvaloarea nu sînt determinate totuși, revenim aici asupra chestiunii, de gradul de stilizare în sine. Cine se bazează exclusiv pe acest criteriu poate respinge pe Michelangello în numele lui Brâncuși și invers. Valoarea stilului este legată de mai multe condiții. Intră în joc, aici, și adecvarea, deseori amintită, dar adecvarea nu numai la obiect, ci în primul rînd la o viziune estetică, la un gust contemporan, la un univers artistic cuprinzător și original. Adecvare la toate aspirațiile creatorului, căci numai astfel se realizează valoarea autonomă a stilului: echilibrul, bogăția, muzicalitatea, culoarea, expresivitatea, adică tot ce poate în sine produce încîntare. Astfel, nimic altceva decît examinarea proprietăților stilului, a originalității limbajului și a expresivității în general nu poate să ne dea o bază solidă pentru aprecieri axiologice.

* * *

Stilul lui Dostoievski derivă din poetica sa de adîncime pe care o explicitează, o reliefează. Matricea stilului dosto-

ievskian poate fi identificată ca amprentă a personalității creatorului în arta sa narativă, în modalitățile de construcție a motivelor în general și a motivelor literare, a imaginilor multidimensionale, de unde își trage seva specificitatea limbajului. Dacă ne apropiem de stil dinspre limbă, vom constata că aceasta se modulează în funcție de cerințele poeticii pe care o construiește [14].

Implicațiile perspectivei narative sînt definitorii pentru stilul lui Dostoievski. Toată problema „imperfecțiunii" artei sale și a stilului său „prost" se trăgea de aici, după cum am văzut mai sus, în studiul *Arta narațiunii*. Problema a fost identificată în perioada debutului chiar de romancier, care le reproșa cititorilor, într-o scrisoare adresată fratelui său, că nu înțeleg că limba este a eroului, a lui Devușkin și nu a autorului. La învinuirea că romanul *Oameni sărmani* ar fi prolix el răspundea că în această operă „nu se găsește nici un cuvînt de prisos"

Obișnuiți cu vorbirea mult stilizată a eroilor de roman, apropiată de normele limbii literare scrise, lucru ce se întîlnea pînă atunci și în romanele epistolare, primii cititori ai *Oamenilor sărmani* au avut senzația imperfecțiunii stilului, pentru că n-au sesizat procedeul : de dragul unui realism artistic consecvent, autorul a recurs la reproducerea întocmai a vorbirii eroului pînă la limita rigorilor gramaticale. De altfel, pînă la urmă chiar Dostoievski deconspiră procedeul. În finalul romanului, după ce istoria de dragoste se consumase și destinele s-au frînt, Devușkin observă în ultima sa scrisoare pe care n-ar vrea s-o știe ultima : „Nu vezi că am început să am și stil... Ehei, draga mea, ce tot vorbesc de stil ? Nici nu știu bine ce scriu ! Nu știu, și pace, nu știu nimic ! Nici de recitit nu recitesc, nici stilul nu mi-l îndrept..." [15]

Procedeul folosirii stilului intenționat imperfect al personajului sau al naratorului fictiv, al cronicarului, a fost identificat destul de tîrziu de critică. În prima carte, purtînd titlul *Poetica lui Dostoievski*, datorată lui Leonid Grossman și apărută în 1925, găsim însă cîteva considerații substanțiale referitoare la această problemă. În studiul *Stilistica lui Stavroghin*, dedicat capitolului *La Tihon*, din primele variante ale romanului *Demonii*, capitol exclus de autor din

textul definitiv, dar publicat separat în 1925, Grossman se referă la un experiment al lui Dostoievski. După părerea exegetului operei dostoievskiene, „forma de proces verbal oficial, intenţionat incorectă, limba vorbită, vulgară, neglijenţa aproape funcţionărească a notelor, cu greşeli vădite şi inexactităţi — toate acestea trebuie să creeze impresia fragmentului crud al realităţii, smuls din clocotul vieţii şi aruncat în paginile romanului aşa cum este, netransformat şi urît, neatrăgător sau chiar respingător" [16]. Dar procedeul *imperfecţiunii stilistice* are, spune în continuare autorul, un rol estetic important pentru că pe fundalul acestui limbaj şters şi opac „prind contururi incandescente imagini pregnante, clar reliefate". Pentru Grossman, imperfecţiunea stilului este un fenomen de suprafaţă, fiindcă Dostoievski respectă în acelaşi timp canoanele speciei literare a confesiunilor, cum s-au format ele în literatura europeană a secolului trecut.

De fapt, procedeul este dezvăluit cititorului şi aici în capitolul *La Tihon*, unde spovedania tipărită sub titlul *Din partea lui Stavroghin*, ca un fel de manifest al eroului, este precedată de următorul comentariu al naratorului: „Citez textual acest document (trebuie crezut că în prezent mulţi îl cunosc). Mi-am permis numai să corectez greşelile de ortografie, destul de numeroase şi care m-au mirat chiar, fiindcă autorul era totuşi un om cult şi care citise mult (relativ). Cît despre stil, l-am lăsat aşa cum era, în ciuda incorectitudinilor sale şi chiar a incoerenţelor sale. În orice caz, e evident că autorul nu e un scriitor" [17]. Spre deosebire de Stavroghin, Tihon are un stil ales, elevat, cu calităţi retorice. În dosul acestor stiluri contranstante, răzbat însă cu toată vigoarea trăsăturile fundamentale ale eroilor, organizate în cazul lui Stavroghin prin structura tragicului motiv psihologic şi literar al dedublării.

Problema incorectitudinii limbii lui Dostoievski este elucidată şi, în esenţă, eliminată de cercetările moderne. Interesant este aportul lui Dmitri Lihaciov prin studiul *„Neglijenţă faţă de cuvînt" la Dostoievski*. Universul artistic al romancierului se distinge în gradul cel mai înalt, spune Lihaciov, prin dinamism şi fluiditate, prin lipsa staticii şi a contururilor fixe. Totul se află în mişcare, nimic nu este închegat,

ci în curs de schimbare. Portretele se detaşează din limitele unei singure categorii de timp sau spaţiu, suprafaţa fragilă se destramă la fiecare pas. Patosul cunoaşterii şi atitudinea dialogică faţă de lume devin dominante. Stilul lui Dostoievski are menirea să trezească gîndirea cititorului, „să-l provoace la reflecţii, la formarea propriilor păreri şi concluzii. Dostoievski nu spune totul pînă la capăt, face aluzii, se exprimă parcă inexact, dar în acelaşi timp cu un rafinament surprinzător".

Dostoievski face experimente de limbă. Introduce prepoziţii acolo unde nu sînt absolut necesare, distrugînd vechile expresii idiomatice, leagă epitetul de două cuvinte, foloseşte calambururi fără efect comic în scopuri gnoseologice. Creînd întregi sisteme de terminologie, romancierul nu restrînge sensurile, aidoma procedurii ştiinţifice, ci le lărgeşte [18].

Arta naraţiunii, polifonismul, cuvîntul bivocalic multidirecţional sînt acele fenomene ale poeticii care determină stilul, parţial se identifică cu stilul. Arta naraţiunii la Dostoievski este de neînchipuit fără implicarea autorului şi cititorului, fără o largă folosire a stilului indirect liber. N-avem intenţia să reluăm problema perspectivelor narative, abordată de noi mai sus, dorim totuşi să precizăm că este vorba atît de limbajul personajelor, cît şi de cel al povestitorului (de cele mai multe ori intermediar, fictiv), de folosirea stilului indirect liber deopotrivă în cuvîntul eroilor (în care se inserează vocea autorului) şi în cel al naratorului (în care abundă expresiile personajelor).

Noile structuri narative au avut ca scop mărirea distanţei epice. Acest scop (în esenţă, obiectivitatea) a fost atins, paradoxal, prin opusul obiectivităţii, prin lărgirea sferei subiectivităţii, dar nu a autorului, ci a mulţimii personajelor. Evenimenţialul a fost transferat în conştiinţa personajelor, schimbîndu-se prin aceasta statutul autorului în discursul epic, pluralitatea punctelor de vedere desfăşurîndu-se liber, polifonic [19]. Autorul rămîne însă prezent nu numai la nivelul concepţiei artistice globale, ci şi la nivelul stilului.

Romanul *Crimă şi pedeapsă* iniţial a fost conceput în formă de spovedanie şi jurnal. Prima variantă, păstrată parţial şi fără titlu (*Povestire*) a fost abandonată şi din cauza caracterului ei excesiv subiectiv. Varianta a doua, mai am-

plă, are ca titlu *Sub acuzare* (*Pod sudom*) și începe cu următoarele cuvinte : „Mă aflu la judecată și voi povesti totul. Am să pun pe hîrtie totul, să citească și alții, și judecătorii mei cu toții, dacă vor. Aici e vorba de o spovedanie. Nu am să ascund nimic". Povestirea în numele eroului se păstrează deci și aici ca și într-un alt plan nerealizat : *Povestirea unui criminal*, care debutează în felul următor : „Cu 8 ani în urmă (ca să-l situez pe erou cu totul la o parte)", de unde se degajă cu toată claritatea aspirația spre obiectivitate [20].

În a treia variantă, cea definitivă, romancierul adoptă perspectiva narativă „clasică", „obiectivă", deci, discurs despre eroi și evenimente la persoana a treia în numele autorului impersonal și omniscient. Dar, de fapt, structura este mult mai complexă, datorită introducerii stilului indirect liber, a monologului interior și a destăinuirilor în formă dialogică, a visului etc., care situează obiectul narațiunii și în această perspectivă cu precădere în conștiința eroilor.

Fragmentele, cunoscute din prima variantă, păstrează acel moment al acțiunii în care este descrisă întoarcerea lui Raskolnikov acasă după săvîrșirea crimei : „Era s-o iau pe scară, cînd, dintr-odată, mi-am adus aminte de topor. Căci trebuia să-l pun la loc, acesta era lucrul cel mai important, iar eu am uitat de el, fiind distrus. O, doamne, cîte greutăți trebuia să învinge, și era o adevărată minune că am reușit, că m-am strecurat pe neobservate, trecînd prin toate aceste momente îngrozitoare. Ajungînd din nou la poartă, am observat că ușa de la odăița portarului era închisă, dar nu încuiată. Deci era probabil că portarul se afla înăuntru sau în apropiere, undeva în curte. Eu însă îmi pierdusem pînă într-atîta capacitatea de a judeca și de a fi stăpîn pe sine că m-am apropiat de ușă, am coborît cele trei trepte spre odaia portarului și am deschis ușa. Ce i-aș fi spus portarului dacă m-ar fi întrebat : «Ce vrei ?» N-aș fi răspuns nimic, nu eram în stare să spun nimic și m-aș fi trădat datorită înfățișării mele stranii. Dar portarul lipsea. Am scos toporul și l-am așezat la locul lui sub bancă, punînd peste el o bucată de lemn așa cum fusese cînd l-am luat. Îmi amintesc ca prin vis că am fost fericit și mulțumit cînd am scăpat de topor. Apoi am ieșit, am închis ușa și am plecat acasă. Pînă la odaia mea nu am întîlnit pe nimeni, absolut

pe nimeni. Ușa gazdei era încuiată. Ajungînd acasă, m-am aruncat imediat pe pat. N-am adormit, dar am căzut în nesimțire, cel puțin pe jumătate, și dacă cineva ar fi intrat atunci, aș fi sărit în picioare și aș fi țipat. Gînduri și frînturi de gînduri mișunau în capul meu ca un viscol. Dar eu nu-mi amintesc nimic" [21].

Și iată redactarea definitivă : „Dar avu noroc. Ușa de la odăița portarului era închisă, dar nu încuiată, deci era probabil că portarul se întorsese acasă. Raskolnikov își pierduse însă pînă într-atîta capacitatea de a raționa, că se duse de-a dreptul la ușă și o deschise larg. Dacă portarul l-ar fi întrebat : «Ce dorești ?», poate că i-ar fi întins pur și simplu toporul. Dar portarul lipsea și de data aceasta și Raskolnikov avu timp să pună toporul la locul lui sub bancă : ba chiar așeză o bucată de lemn deasupra, așa cum fusese cînd l-a luat. În drum spre odaia lui nu întîlni pe nimeni ; ușa gazdei era încuiată. Ajuns sus în odaia lui, se aruncă pe divan, îmbrăcat cum era. Nu adormi, dar căzu aproape în nesimțire. Dacă cineva ar fi intrat atunci, ar fi sărit în picioare și ar fi țipat. Frînturi de gînduri i se îmbulzeau în minte, dar nu putea să prindă, nu putea urmări nici unul, oricît se străduia..." [22].

Cele două texte sînt aproape identice din punct de vedere al conținutului, în orice caz este descrisă aceeași acțiune. Remarcăm totuși, în ceea ce privește conținutul psihologic, niște diferențe. Schimbarea perspectivei narative — trecerea de la *eul* eroului la persoana a treia impersonală a povestitorului — nu se reduce la înlocuirea pronumelor și formelor verbale. În prima variantă accentul cade pe *perceperea* trăirilor (nu totdeauna relevante), și nu pe *trăirile* înseși. Ponderea psihologicului în evenimențial rămîne trăsătura comună a ambelor texte, subiectivitatea redundantă a primului nu contrazice în sine realismul. Totuși, în legătură cu acest ultim moment intervine acțiunea unor principii distincte ale poeticii dostoievskiene.

Motivația abandonării discursului în numele eroului și adoptării narațiunii obiective cuprinde și calificarea confesiunii și a concentrării atenției asupra perceperii trăirilor eroului ca fiind o piedică în calea receptării, ca o umbrire a finalității, a mesajului. Înainte de a trece la redactarea ulti-

mei variante, autorul singur își definește căile de urmat: „Crima trebuie explicată mai natural, dar și seriozitatea — păstrată" [23]. Stranie, la prima vedere, antinomie: realismul psihologic — gravitatea conținutului! Totuși, polaritatea planurilor cu tendințe centrifuge există și echilibrul lor era instalat doar datorită artei dostoievskiene. Fără îndoială, schimbarea perspectivei narative, de fapt diversificarea acestei perspective, s-a produs, s-a impus din cauza unei abordări mai profunde, filosofice a „tuturor problemelor".

În textul definitiv, discursul epic în numele povestitorului impersonal capătă un grad superior de obiectivitate, dar prin implicarea cuvîntului eroului, datorită stilului indirect liber, evenimentele se răsfrîng în conștiința personajelor, iar cititorul este făcut martor, aproape participant, complice la acțiunile lor. Constatări ca „era probabil că portarul se întorsese acasă", reacția prezumtivă: „poate că i-ar fi întins pur și simplu toporul", observația: „ușa gazdei era încuiată" etc., aparțin fără îndoială lui Raskolnikov, iar în ultimele două fraze ale textului definitiv citat vocea povestitorului și a eroului se suprapun perfect.

Între cele două variante sînt și alte deosebiri; ele privesc saltul produs de finisare care aduce mai multă conciziune, precizie, expresivitate. Abundența excesivă a detaliilor e abandonată; se renunță, de asemenea, la comparația metaforică nefericită: „frînturi de gînduri *mișunau* în capul meu ca *un viscol*".

În acest roman, naratorul numai formal este impersonal. În discursul lui apare cu toată vigoarea vocea auctorială. Uneori mai ascuns, alteori mai accentuat. *Crimă și pedeapsă* începe cu următoarea frază „V naceale iulia, v cerezvîceaino jarkoe vremia, pod vecer, odin molodoi celovek vîșel iz svoiei kamorki, kotoruiu nanimal ot jilțov v S-m pereulke, na uliței i medlenno, kak bî v nereșimosti, otpravilsia k K-mu mostu". („Într-una din zilele dogoritoare de la începutul lunii iulie, un tînăr ieși pe înserate din cămărița în care sta cu chirie la niște locatari din ulicioara S. și, ajuns în stradă, se îndreptă încet și oarecum nehotărît spre podul K.").

Prima parte a frazei are cadență, chiar armonie, fiind comparabilă cu începutul unor romane turgheneviene, în pofida aproape disonantului *cerezvîceaino* (extraordinar, ex-

cepţional), dar de la cuvintele *iz svoei kamorki* (cămăruţă îngustă, întunecoasă ; cămară) situaţia se schimbă, apare vocea apăsată a autorului, apar prozaismele, complexitatea. Prin sensul conotativ depreciativ pe care-l primeşte *kamorka* într-un context indicînd locuinţa cu totul necorespunzătoare a eroului, ca şi „bîrlogul", „claustrarea" se sugerează deja foarte mult din ceea ce nu recuperează traducerea prin „cămăruţă", dar este completat mai jos în desfăşurarea motivului obiectual : „Cămăruţa lui se afla la mansarda unei clădiri înalte, cu patru etaje, şi semăna mai degrabă cu un dulap decît cu o odaie". Complementul la mersul încet : „oarecum nehotărît" („...medlenno, kak bî v nereşimosti") indică o stare sufletească ambiguă. Subordonata intercalată relevă cu ostentaţie statutul de subchiriaş al eroului şi desemnează prin iniţialele toponimiilor nişte realii citadine în spirit obsedant verist, prozaic. Sintaxa este complexă, cu mai multe subordonate, complemente de diferite feluri etc.

După un început de caracterizare a eroului — un om indecis, dar cu un caracter puternic — vocea lui se împleteşte cu vocea naratorului : „De altminteri, de astă dată, după ce ajunsese în stradă, el singur se miră de teama lui de a-şi întîlni creditoarea.

«Cînd te gîndeşti ce faptă pun eu la cale, şi să-mi fie frică de asemenea fleacuri ! se gîndi el, zîmbind ciudat. Hm... da... Totul e în mîinile omului şi el lasă totul să-i scape numai şi numai din pricina laşităţii...»".

Calităţile stilului nervos, tensionat, descoperind mişcările sufletului, zămislirea şi calvarul ideilor, nu totdeauna sînt uşor sesizabile. Scrisoarea adresată lui Raskolnikov de mama sa lasă impresia unei scrieturi echilibrate, „tradiţionale". Prin monologul interior al lui Raskolnikov însă, care îi dezvăluie reacţia la această scrisoare, romancierul face şi o demonstraţie de poetică. Este vorba de simfonia vocilor, inclusiv de stilul indirect liber, de importanţa contextului şi a intonaţiei. Luînd hotărîrea fermă de a zădărnici căsătoria sorei sale cu Lujin, Raskolnikov se felicită pentru perspicacitate : „Nu, măicuţo, nu, Dunia, nu mă puteţi înşela !... Se mai şi scuză că nu mi-au cerut sfatul, că au luat hotărîrea fără mine ! Firesc ! Credeţi că acum nu se mai poate desface ? O să vedem noi dacă se poate sau nu ! Auzi dumneata, ce argu-

ment invocă — Piotr Petrovici este atît de ocupat, atît de ocupat, că nu se poate însura altfel decît din goana cailor, ca să nu zic din goana trenului. Nu, Dunecika, știu și-mi dau seama ce sînt acele *multe lucruri* pe care ai să mi le spui ; știu și la ce te-ai gîndit o noapte întreagă, umblînd prin odaie, și pentru ce te-ai rugat în fața icoanei Maicii Domnului din Kazan, care se află în iatacul măicuței. E greu să urci Golgota. Hm... Și așa, te-ai hotărît definitiv, Avdotia Romanovna, să te măriți cu un om de afaceri, practic, un om cu ceva avere (*de pe acum are ceva avere, de... asta impune, e ceva serios !*), care ocupă două posturi și împărtășește ideile generației noastre noi (după cum scrie măicuța), un om care «pare bun» după cum spune chiar Dunecika. Acest *pare* e un poem ! Și Dunecika se mărită pe temeiul acestui *pare !*... Minunat ! Minunat !"

Procedeul accentuării unor cuvinte și expresii, al marcării intensive în context prin repetiție, intonație, contrast sau semne gramaticale și grafice (semnele întrebării, exclamației, cursivul) apare aici cu toată pregnanța, cu întregul său mecanism. Descifrînd codurile mamei și ale surorii sale, Raskolnikov pătrunde în esența situației în care se află el și Dunia, înțelege problemele definitorii ale existenței sale. Procesul descifrării codurilor este analog cu o analiză stilistică neteoretizată.

Pentru surprinderea originalității stilului dostoievskian ar trebui clarificat *ce* și *cum* se evidențiază, care sînt punctele de sprijin ale expresivității în proza sa.

După părerea cercetătorului Alexei Cicerin care a consacrat problemelor în discuție mai multe lucrări, Dostoievski creează în fiecare operă un nou sistem de noțiuni, accentuînd „cuvintele în care ideea romanului se cristalizează deplin și care sînt saturate în același timp de un conținut psihologic individual și caracteristice din punct de vedere social-cultural" [24]. Astfel, cuvîntul *orgoliu* în romanul *Crimă și pedeapsă* stă la baza dezvăluirii trăsăturilor fundamentale nu numai ale unui singur personaj, ci ale mai multora, fiind aplicat cu diferite sensuri lui Raskolnikov, Dunia, Katerina Ivanovna sau Sonia (în cazul ultimului personaj — absența *orgoliului*).

Apreciem acest demers, în multe privinţe prodigios, dar există şi alte modalităţi de abordare. Formularea privind cristalizarea deplină a ideii ar trebui concretizată, precizată mai ales sub aspectul modalităţii acestei cristalizări în structura limbajului. În operă, ideea poate să nu fie determinată noţional, ci doar sugerată, iar conţinutul în general cuprinde şi afectivitatea, şi aspiraţia creatorului către frumos. Altfel spus, între idee şi stil se intercalează imaginea artistică, personajele (la care trimite şi menţiunea lui Cicerin despre „psihologia individuală"), desfăşurarea acţiunii etc. Numai în planul filozofic al romanului dostoievskian întîlnim sistemul de sublinieri bazat pe evidenţierea ideilor, după principiul importanţei lor.

Studiul motivelor de diferite categorii în opera lui Dostoievski efectuat de noi a avut şi darul de a ne permite să pătrundem anumite taine, neobservate pînă acum, ale stilului său. Am ajuns la concluzia că mecanismul sublinierii, mijloacele expresivităţii sînt concentrate în limbajul romanesc în vederea constituirii motivelor obiectuale, psihologice, ideatice şi, prin ele sau direct, în vederea constituirii motivelor literare ca structuri semnificante, ideatic-artistice. Altfel nici nu era posibil, altfel planurile romanelor rămîneau nesudate, imaginea multidimensională s-ar fi destrămat în lipsa organicităţii.

Rolul generator al motivelor de diferite tipuri în stilul lui Dostoievski se confirmă nemijlocit prin asemenea dominante ale sale ca recurenţa şi variaţia, precum şi importanţa intonaţiei şi a tonului. Toate aceste proprietăţi ale stilului dostoievskian nu sînt nimic altceva decît elemente constructive specifice ale motivului. Aceste structuri se ridică din poetica de adîncime la nivelul de suprafaţă, la nivelul limbii şi de aici coboară din nou în adîncime, în taina tainelor artei scriitorului.

Examinarea anterioară a sistemelor de motive ne-a obligat să evidenţiem şi mijloacele stilistice corespunzătoare. Astfel, în *Visul unui om ridicol*, am remarcat sublinierea prin repetiţie, variaţie, contrast sau caractere cursive a cuvintelor-cheie, indicatori ai motivelor literare centrale. Reluăm aici sub alt aspect şi mai detaliat un singur caz de recurenţă şi anume expresia *e totuna*. Citărm fragmentele mai importante în care se întîlneşte această expresie. După scurte variaţiuni

pe tema ridicolului (scepticism, ironie extrovertită, inocență, dragoste de oameni) și a adevărului omnipotent, eroul povestitor amintește de mîndria sa exacerbată, bineînțeles niciodată recunoscută, din care și-a mai pierdut, „poate pentru că în sufletul meu creștea o tristețe teribilă din cauza unei împrejurări, care a fost infinit mai presus de mine : e vorba de o convingere care mi s-a dezvăluit și anume că pretutindeni *e totuna*. Am presimțit-o de mult, dar convingerea deplină am avut-o brusc în anul din urmă. Am simțit brusc că mi-ar fi *totuna* dacă lumea ar exista sau n-ar fi nicăieri nimic" [25]. Puțin mai jos se referă la abandonarea problemelor existențiale : „Dar mi-a devenit *totuna* și întrebările s-au îndepărtat". Apoi se trece la schimbarea radicală intervenită datorită faptului că eroul a aflat adevărul :

„Adevărul l-am aflat în noiembrie trecut [...] În ziua aceea aproape că n-am prînzit și toată seara am petrecut-o la un inginer, la care au mai fost doi prieteni. Am tot tăcut și tăcut și cred că i-am plictisit. Ei vorbeau despre ceva provocator și deodată chiar s-au și înfierbîntat. Dar le era totuna, am văzut asta și se înfierbîntau numai așa. Deodată, le-am zis-o : «Domnilor, păi pentru dumneavoastră, zic eu, e totuna». Nu s-au supărat și au început să rîdă de mine. Din cauză că le-am spus-o fără nici un reproș, pur și simplu pentru că mi-era totuna. Ei au și văzut că mi-era, pur și simplu, totuna și asta i-a înveselit". Din indiferență, la sfîrșitul primului capitol, omul ridicol refuză să dea unei fetițe ajutor. Chiar în seara aceea el plănuise să-și pună capăt vieții cu un glonte, dar n-a făcut-o. „Vedeți — spune el la începutul capitolului al doilea — deși mi-era totuna, dar durerea, de pildă, o simțeam totuși. Dacă m-ar fi lovit cineva, aș fi simțit durerea. Așa e și pe plan moral : dacă s-ar întîmpla ceva teribil de trist, aș fi simțit un regret, ca și atunci cînd nu-mi era încă totuna..."

Recurența expresiei *e totuna* devine de-a dreptul copleșitoare în aceste fragmente și, de fapt, nici nu se termină aici, deoarece construcția sistemului de motive abia începe. Recurența nu este însă nici gratuită, nici redundantă. Repetițiile sînt trepte pe care se înalță construcția unui motiv : întîi se formulează, se definește — sugerează conținutul (indiferența absolută față de oameni și față de lume), apoi la

întîlnirea cu inginerul și prietenii săi se dau coordonatele fenomenului — bolii „unui progresist rus contemporan și petersburghez parșiv" (de semnalat polifonia vocilor în interiorul monologului), apoi expresia în cauză desemnînd un motiv psihologic (și nu o idee !) este corelată cu alte motive locale, psihologice și ideatice — adevărul (constituit tot prin repetiție), sinuciderea plănuită (ca efect logic), dragostea pentru oameni — ca motiv antagonic. Textul are o structură cu adevărat poetică, muzicală ; de mirare este numai faptul că această desfășurare simfonică nu distruge, ca la romantici, discursul epic !

Prin *e totuna*, înstrăinarea modernă, dezvăluită prima dată în *Insemnările din subterană*, este aproape figurată ca o jumătate a sufletului, ca o etapă în viața Omului ridicol, care va fi depășită de el în drumul său spre visul „vîrstei de aur".

În romanul *Frații Karamazov* integratorii lingvistici principali sînt puși, de asemenea, în slujba motivelor literare ca sistem, unind planurile social-psihologic, filosofic și fantastic, descoperind sensurile desfășurărilor epice, cu toate că se degajă din clocotul pasiunilor, al indiferenței, al revoltei, al disponibilității de jertfă, al răului și binelui care s-au instalat în sufletul personajelor.

Sistemul motivelor literare a putut fi identificat numai pe baza cuvintelor și expresiilor marcate în mod deosebit. Astfel, în *Cartea a cincea. Pro și contra*, de la „tinerii băieți ruși, care caută rezolvarea problemelor existențiale", „neîncrederea în oameni și ordinea universală", „dragostea de viață — mugurii fragezi, ce se deschid primăvara", „cupa vieții" și pînă la „imposibilitatea de a iubi aproapele" (Ivan), „nedreptatea și suferința pe pămînt", „lacrima de copil" — toate pregătesc desfășurarea motivelor în planul filosofic și mitic, unde dominantele motivelor literare apar și mai expresiv datorită bogăției unor mijloace stilistice rar întîlnite în literatura universală : lexicul uzual și științific, expresii cu rădăcini mitologice, concepte și noțiuni filosofice, elemente istorico-culturale și politice etc.

În ceea ce privește modalitățile de potențare a expresivității, stilul lui Dostoievski diferă mult de stilul lui Tolstoi, de care se apropie la prima vedere datorită complexității

frazei caracterizată de critică adeseori și la celălalt titan ca fiind „greoaie". Exegetul avizat al stilului lui Tolstoi care este Nikolai Ghei a demonstrat că la autorul romanului-epopee *Război și pace* narațiunea nu cunoaște, în esență, cuvinte-cheie ; cuvîntul devine „cheie" numai atunci și în acea măsură în care el îndeplinește o funcție fundamentală, de sprijin în construcția frazei, a discursului epic. În acest sens orice cuvînt poate deveni stîlp de susținere fără să fie încărcat cu un sens expresiv suplimentar", precum „val", „ai să mori", „privește", „i s-a părut", „în sfîrșit", „idee", „fericire" etc. O funcție echivalentă cu cuvintele puternic marcate la alți scriitori o are la Tolstoi detaliul și corespondentul său în narațiune : „Cuvintele de rezistență la nivelul textului corespund motivelor de subiect în narațiune, care la Tolstoi au un rol important în formarea caracterelor și în desfășurarea evenimentelor" [26]. Complexitatea lui Tolstoi prin conjugarea diferitelor planuri (existențial, psihologic, filozofic) se concentrează în simplitate, în epic. Complexitatea lui Dostoievski urmează alte căi, ea este extrovertită și în stil, în contraste, în sublinieri expresive, clădind în diferite planuri motivele literare.

Dominantele specifice ale stilului literar dostoievskian cum sînt repetiția și variația, tonul și intonația, contrastul dintre banal și grav, excepțional, rolul superlativelor și al expresiilor caracteristice ș.a., ar merita fiecare o atenție aparte pe care nu le-o putem acorda aici. Ne limităm la cîteva observații de reper.

Repetiția și variația erau considerate păcatul originar al stilului dostoievskian. Ele au constituit obiectul parodiilor din perioada debutului. Konstantin Aksakov parodia în felul următor *Dublul :* „Aceste procedee nu e greu să le cuprinzi, procedeele acestea nu e deloc greu să le surprinzi, nu este deloc greu și dificil să surprinzi aceste procedee... Vorbind despre romanul *Dublul* de Dostoievski se pot repeta cuvintele pe care la el le repetă d-l Goliadkin : «Eh, rău e, rău ! Eh, rău e, rău ! Eh, cam rău mai stau trebușoarele noastre !»" [27].

În textul definitiv, formula citată s-a păstrat o singură dată, modificată, deci parodistul a dublat prima repetiție ne-

respectînd sursa. (În traducerea românească formula nu s-a păstrat ca atare : „Semn rău, gîndi el. Nu-mi place, nu-mi place deloc ! Cum văd, afacerea asta a noastră... nu prea merge bine !) [28]. Nu cunoaştem cauzele eliminării fragmentului de circa două pagini cu un monolog interior al eroului. Credem că autorul, obsedat de faptul că este prolix, a dat curs observaţiei lui Belinski care vorbea despre locuri excelente în sine, dar prea multe, de abuzul repetiţiilor. Am examinat monologul respectiv din capitolul X al primei variante şi am constatat că formula, devenită ridicolă dacă este ruptă din context, apare acolo într-adevăr de trei ori, dar niciodată identic, ci în variante. Ea se intercalează cu formule de consolare a omului în faza dedublării acute (monologul exprimă starea eroului după ce a redactat o scrisoare în care provoacă la duel pe dublul său sau pe sine însuşi), în pragul nebuniei totale. Formula are menirea să fie semnul absurdităţii, al ideii fixe. Însă „ideea fixă" a fost exprimată şi în alte cazuri, deci repetarea devenise redundantă.

Stilul lui Dostoievski, de altfel nu fără umbre, în lumina poeticii sale de adîncime, îşi dezvăluie din plin forţa sa imensă de expresie, bogăţia şi frumuseţea. Printre valorile stilului dostoievskian se numără *tonul* şi *intonaţia.*

În carnetele de note, în schiţele de plan şi ciorne, necontenit revine menţiunea : „Tonul", însoţind textele vădit experimentale în ceea ce priveşte perspectiva narativă, dialogul, ritmul discursului, distanţa obiect-narator-cititor, tonalitatea gravă, ironică, dramatică, tragică, tristă, sumbră, veselă etc. Ne-am referit deja la începutul romanului *Crimă şi pedeapsă.* A doua variantă, scrisă în formă de jurnal pînă la un anumit moment, are încă o alură accentuat subiectivă. Spre sfîrşitul acestei variante într-o schiţă de plan apare următorul deziderat al autorului :

„ÎNCEPUTUL ROMANULUI. *Tonul. Întîi :* El [Raskolnikov] se duce de exemplu la bătrînă în recunoaştere, dar are în acelaşi timp o dispoziţie uşuratică şi el singur aproape încă nu crede că are s-o facă. Aşa, pentru orice eventualitate. *După aceea :* Continuare şi lucruri nelegate de aceasta, pînă şi un soi de umor. Parcă el însuşi nu ia în seamă că *asta* poate să se întîmple. *Apoi :* Uciderea va fi în-

făptuită aproape întîmplător. «Eu însumi nu m-am aşteptat la acest lucru». Povestirea despre spaimă şi panică, despre boală. Aceasta se va termina cu moartea lui Marmeladov. *La sfîrşit:* Brusc: tristeţe sumbră şi orgoliu incomensurabil şi *lupta* pentru ca viaţa să nu se prăpădească definitiv, dar ce se va alege de viaţă" [29].

Tonul mai obiectiv era cerut de materialul epic foarte substanţial, de forţa celorlalte voci distincte, de structura polifonică. Astfel s-a ajuns la formula complexă a mai multor perspective narative, de data aceasta pe prim plan apărînd cea impersonală. Dar şi după adoptarea acestui plan, a acestei perspective narative ca predominantă, problema tonului rămăsese încă nerezolvată întru totul. Scriitorul îşi propunea: „Deplină sinceritate, *deplină pînă la naivitate* şi reţinut numai ceea ce este *necesar*", naturaleţea dar şi seriozitatea, „spaima, panica trebuie explicate tot în numele meu (tonul)" [30].

Tonul îndelung căutat al romanului *Crimă şi pedeapsă* devenea tonul marilor romane dostoievskiene, un ton grav, contrastiv — tragic dar şi ironic — în orice caz simplu şi complex, mulat pe realităţile sufleteşti abisale şi sublime. Timbrul specific al romanelor următoare nu era chemat decît să dezvolte acest ton.

Contextul oferă cuvîntului un sens aparte, sens care poate fi chiar contrariul sensului lui în limba comună. Acest nou sens se realizează în bună parte datorită intonaţiei vorbitorului, Dostoievski transformînd folosirea intonaţiei într-un procedeu, într-un limbaj aparte. Cine nu distinge tonalitatea fiecărei voci în universul artistic al romancierului nu va putea înţelege şi gusta arta sa, cine nu va percepe intonaţia cuvintelor din vorbirea eroilor şi din discursul naratorului nu se va putea orienta în acest univers şi va suporta neplăcerile unei comunicări defectuoase.

Cunoaşterea omului, a celei mai inexorabile taine, cere dăruire, efort, experienţă. Eroii lui Dostoievski iau unii de la ceilalţi lecţii de psihologie şi în particular lecţii pentru a înţelege corect intonaţia interlocutorului.

În finalul „spovedaniei unei inimi fierbinţi" (*Fraţii Karamazov, Partea întîi, Cartea a treia, Capitolul V*), Dmitri Karamazov ajunge la părerea că logodnica sa Katerina Iva-

novna din „recunoştinţă, din *nadriv*, (sfîşiere, complexe), vrea să-şi bată joc de viaţa şi soarta ei", şi, fiind îndrăgostit de Gruşenka, îl roagă pe fratele său Aleoşa să-i fie mesager : „Să-i spui că n-am să mai vin niciodată şi că-mi iau rămas bun de la ea" [31]. (În original ultima parte a frazei : *prikazal, deskat', klaniatsia* are sensul „îi fac o plecăciune, îi trimit un salut"), deci este un enunţ diferit de conţinutul primei părţi).

Peste cîteva ore Aleoşa îndeplineşte misiunea spunîndu-i Katerinei Ivanovna :

„— M-a trimis să vă spun din partea lui... rămas bun şi că n-o să mai vină niciodată pe aici... vă spune «adio»...

— Rămas bun ? Chiar aşa a spus, eşti sigur că aşa s-a exprimat ?

— Da.

— Poate că a vorbit numai aşa, într-o doară, sau la întîmplare, poate c-a greşit cuvîntul, o fi spus altceva, adică o fi vrut să spună altceva decît ce a spus...

— Nu, a insistat în mod special asupra cuvîntului «rămas bun». De trei ori m-a rugat să nu uit.

Katerina Ivanovna se aprinse la faţă.

— Ei, uite, vezi, acum, tocmai acum am nevoie, Alexei Feodorovici, de ajutorul dumitale ! Am să-ţi arăt care-i părerea mea, iar dumneata să-mi răspunzi dacă am ori nu dreptate. Ascultă, dacă vorbele astea pe care te-a rugat să mi le transmiţi le-ar fi rostit numai aşa, într-o doară, fără să insiste deloc asupra lor, fără să le sublinieze, ar fi însemnat că totul s-a sfîrşit între noi... Da, ar fi fost într-adevăr sfîrşitul ! După cum zici însă, a stăruit în mod special asupra lor, mai ales dacă ţi-a poruncit să nu uiţi cumva să mi le comunici exact aşa cum ţi le-a spus (în original : „peredat'mne etot *poklon*", deci această *plecăciune*, cu subliniere) înseamnă că era tulburat, poate chiar exasperat... Pînă şi el s-a speriat de hotărîrea pe care a luat-o ! Nu m-a părăsit cu pasul sigur al unui om care ştie ce face, ci şi-a dat drumul orbeşte la vale. Faptul c-a insistat asupra acestui cuvînt cred că nu era din partea lui decît o bravadă...

— Da, da, aşa e, întări cu toată convingerea Aleoşa, acum şi mie mi se pare că aşa a fost.

— În cazul acesta, înseamnă că el nu e încă cu desăvîrşire pierdut ! E numai într-un impas, pradă deznădejdii, şi deci mai pot încă să-l salvez !".

Katerina Ivanovna, fiind parte implicată, surprinzînd situaţia din punctul său de vedere, are dreptate, dar nu sesizează perspectiva.

La rîndul lui, Aleoşa, influenţat, poate, de informaţiile pe care le are de la Dmitri şi de la Hohlakova şi de compasiune (celălalt frate, Ivan, este îndrăgostit de logodnica nedorită a lui Dmitri), sesisează lucruri grave în reacţiile şi în intonaţia Katerinei Ivanovna în momentul cînd ea află ştirea despre intenţia lui Ivan de a pleca din localitate : „Cum se poate, cînd te-anunţă că pleacă la Moscova, să te arăţi atît de fericită ? Ai făcut-o intenţionat ! Pe urmă ai căutat să-i explici că, de fapt, nu-i chiar o fericire atît de mare, ci că, dimpotrivă, îţi pare rău că pierzi... un prieten, dar şi asta tot intenţionat ai spus-o... aşa, ca la teatru, pur şi simplu ai jucat o comedie !".

Pe cine iubeşte Katerina Ivanovna ? Nu se ştie, pentru că sufletul ei este dominat de *nadrîv* (în loc de *isterie* cum a fost tradus, propunem *sfîşiere*, fiind vorba de răbufnirea dureroasă, spasmodică, pe undeva voluptoasă a unui sentiment chinuit), de orgoliu, de ambiţii. Conjugată cu mimică şi gesturi, intonaţia devine un component de bază al limbajului artistic dostoievskian.

Contextul şi semnalele ce trimit la alte texte sînt constructorii stilului, executînd viziunea creatorului arhitect. Mare dialectician (cine dintre artiştii geniali nu a fost mare dialectician !), Dostoievski avea prin structură o gîndire artistică, afectivitate, impulsuri şi aprecieri contrastive. Lucruri fără reversul lor pentru el nu existau, binele îl vedea în vecinătatea răului, viaţa ieşind din moarte. În opera de artă (el declarase acest lucru chiar în faţa tribunalului care l-a condamnat la ocnă), lumina nu se poate înfăţişa fără umbră (deci este sfînt dreptul scriitorului de a se referi la fenomene negative, de a scrie satiră). Simţul său nu suporta armonia facilă, gratuită. Ştia nu numai de la Heraclit sau de la romantici că „Armonia ascunsă este mai puternică decît cea de suprafaţă". Ştia acest lucru, şi multe altele, de la natură, de la viaţă.

Dar ce este armonia sau acea „unitate" fără de care nu există stil ? Este oare numai statuia lui Policlet, Kanonul, simetria absolută exprimată în cifre precise, proporția dimensiunilor determinată apriori pînă la milimetru, pînă la cel mai mic detaliu ? Categoric — nu, legile armoniei s-au schimbat mult în epoca renașterii și a barocului, în perioada romantismului. Și cu atît mai mult în epoca lui Dostoievski, prevestind o nouă, modernă sensibilitate, el însuși aflîndu-se printre primii prevestitori.

Dostoievski nu numai că alungă armonia de suprafață, dar integrează dizarmonia ca să alunge schema abstractă moartă. El are nevoie totdeauna și de ceva întîmplător ca semn al realității reale și al fluidității vieții. Armonia lui este nu numai echilibrul antinomiilor, al polarităților, ci al mișcării înseși de nestăvilit. Lipsa de dialog, statica pentru el înseamnă moarte.

Contrastele, remarcate atît la nivelul disputelor *pro* și *contra*, cît și la nivelul motivelor, sînt elementele de construcție de nelipsit și în planul compozițional, și în planul limbajului. Aici se vede din nou extrovertirea poeticii de adîncime : banalul se întîlnește cu excepționalul, insignifiantul cu gravul, satiricul are în subtext tragicul [32]. În stilul lui Dostoievski totul este subordonat expresivității, excepționalul nu apare ca scop în sine, ca la romantici, descrierea gratuită, fie a banalului, fie a extraordinarului, este exclusă. Potențarea maximă a expresivității atrage după sine folosirea largă a superlativelor și, cum spune Cicerin, nu numai frecvența gradului superlativ al adjectivelor, ci a „tuturor părților de vorbire". Scriitorul intră aici chiar în conflict cu gramatica, cu normele limbii literare, folosind superlativul dublu, combinarea superlativului cu comparativul etc. De aici epitetele duble și triple la un singur substantiv — ca realizarea năzuinței spre multilateralitate și mobilitate [33]. De aici și puzderia de cuvinte tipic dostoievskiene : *cerezvîceaino, ujasno, vdrug...* (extraordinar, groaznic, brusc...).

Forța stilului lui Dostoievski provine și din gîndirea lui aforistică. Desigur, situație din nou paradoxală : scriitorul, considerat prolix, este un mare amator de maxime și cugetări lapidare. Dar cîte gînduri și reflecții nu găsim formulate în romanele sale sub auspiciile acestui gen ! E drept că

în romane maximele și proverbele, preluate sau create de el însuși, sînt de obicei transformate, adaptate. Dar găsim la el și foarte multe maxime cu structuri integrale. De exemplu, numai din manuscrisele primelor variante și schițe de plan ale romanului *Crimă și pedeapsă* putem spicui : „Din disperare se naște o nouă perspectivă". „Democrații noștri nu sînt suficient de democrați", „Timpul nu există, timpul se reduce la cifre, timpul este raportul dintre existență și neant", „Disperarea cea mai cinică este... Svidrigailov", „Speranța cea mai irealizabilă e... Sonia". Găsim la romancier și antimaxime create de eroii săi antagonici : „Toți sînt sub lege, cei aleși — nu", „Femeia este totdeauna ceea ce noi singuri vrem să facem din ea". Proverbele populare apar de regulă structural transformate sau completate : „Sărăcia nu-i păcat, prietene, dar e un exploziv, se știe" [34].

Dostoievski era un adevărat creator de limbă. Se mîndrea că a introdus în limba literară (din dialectul profesional al desenatorilor) cuvîntul *stușevatsia* — „a se face nevăzut". Dar cîte noțiuni, termeni psihologici și expresii nu au intrat în limba rusă, iar unele și în alte limbi, din operele sale ! *Subterana, antieroul, subconștiința, dublul, înstrăinarea* și multe altele nu sînt, toate, creația sa exclusivă, dar poartă pecetea personalității sale. Poetul simbolist rus Alexandr Blok, magician al limbii, recurgînd la substantivul *infernal'nost'* (caracter infernal), se justifică menționînd folosirea lui de către Dostoievski.

Am afirmat că stilul viguros al lui Dostoievski are și umbre, să le spunem deficiențe. Fraza lui, uneori contorsionată, prezintă dificultăți la citire, dar ne obligă să reflectăm mai intens la conținut. Nu e vorba însă numai de aceasta. La Dostoievski apar unele imprecizii de limbaj și mai ales recurența gratuită a unor șabloane proprii sau împrumutate din alte stiluri literare, cum ar fi *blestiașcie glaza* (ochi strălucitori) [35]. Acestea sînt excepții și nu știm dacă ponderea lor este mai mare sau mai mică decît la alți mari scriitori. Un lucru a devenit deja clar : reproșurile făcute stilului lui Dostoievski sînt, în general, neîntemeiate, „deficiențele" devin merite în lumina poeticii de adîncime și a unei moderne sensibilități.

Toată viaţa, personalitatea lui Dostoievski a fost dominată de forţa creativităţii, iar timpul consacrat unei munci titanice pentru elaborarea operelor sale. Pe baza inspiraţiei, preponderenţă avea zămislirea caracterului şi a concepţiei generale, a structurii fixate în planul şi programele operei. Romanul *Idiotul* s-a realizat după ce au fost aruncate aproape o sută de planuri, considerate de autor mediocre. Dar efortul romancierului era titanic şi în ceea ce priveşte limba propriu-zisă a operelor. Obsesia autenticităţii îl obliga la o muncă migăloasă, la un excepţional efort de a cunoaşte limbajele de specialitate, cuvintele noi, realităţile *in stadio nascendi*. Ţinea la scrisul său ca la propria-i viaţă, era în stare să se lupte cu redacţia şi cenzura pentru un singur cuvînt.

Noua ediţie a operelor complete ne oferă astăzi mai multe volume de manuscris — note, planuri, ciorne, variante — cu zeci şi sute de mii de intervenţii, elaborări stilistice etc. Critica abia a început să le studieze, ca de altfel multe alte aspecte ale stilului său.

Dostoievski i-a zguduit pe cititorii săi şi îi mai zguduie şi astăzi nu prin imperfecţiunea artei sale. Arta lui, inclusiv stilul, prezintă un model nou de perfecţiune, un model modern alături de alte modele. Confirmarea forţei modelului său o găsim în intensitatea comunicării, în atestarea neîncetată a conştiinţei umane, în contraste şi în bogăţia lexicală, în armonie şi, înainte de toate, în autenticitate.

VIII

Secvenţe de poetică comparată

1

Cehov pe urmele lui Dostoievski

Contemporanii lui Cehov au surprins firele vizibile ce legau opera sa cu cea a predecesorilor mai îndepărtaţi din literatura rusă : Puşkin şi Turgheniev — prin proza lor poetică ; Gogol şi Şcedrin — prin sfera comună a comicului. În ceea ce priveşte predecesorii imediaţi, Tolstoi (cu care, de fapt, şi-a desfăşurat activitatea concomitent) şi Dostoievski, legăturile sub semnul continuităţii/respingerii au fost răstălmăcite, în primul caz, şi au rămas total ascunse privirii, în cel de-al doilea. Alăturarea celor două nume : Cehov şi Dostoievski a rămas mult timp de neînchipuit. În critica literară a timpului, „obiectivist, fără idealuri", Cehov a fost nu o dată respins în numele pătimaşului romancier angajat în văzul lumii în dezbaterea marilor probleme ale existenţei umane, deci, în numele scriitorului de idei. O asemenea abordare nu găsim doar la unii dintre criticii minori, astăzi uitaţi, dar şi la personalităţi remarcabile, precum poetul simbolist Inokentii Annenski, care în *Cartea reflectării* (1906) surprinde, în poetizarea morţii din O *poveste banală* a lui Cehov un regres faţă de Dostoievski [1]. La începutul secolului, se pare că un singur critic, promotor al Artei Noi, al stilului Secessio, de la revista „Mir iskusstva" (*Lumea artei*) a pus timid problema apropierii între Dostoievski şi Cehov [2]. Este vorba de editorul revistei Serghei Diaghilev, care menţionase o temă comună, dar a primit o ripostă din partea Zinaidei Hippius, care, în articolul *Încă ceva despre banalitate* (1904), refuză în mod categoric apropierea celor doi scriitori, „de neapropiat" după dimensiunea talentului : „Este chiar straniu să vezi aceste două nume alături (nemaivorbind de statura incompatibilă a celor doi)" [3].

Dar să nu credem că absolutizarea unei singure maniere de creație, fie ea și genială, acționează într-o singură direcție. Alte personalități au încercat să-l excludă pe Dostoievski din istoria literaturii, în numele poeticii cehoviene, a artei sale desăvîrșite și a stilului impecabil. În mod paradoxal, însuși Andrei Belîi, continuator fără îndoială al lui Dostoievski în proza sa psihologică și mitică, plină de sugestii și prospectări ale conștiinței și subconștientului, a declarat în articolul său *Ibsen și Dostoievski* (1903): „Dostoievski nu avea ureche. El veșnic distona în problemele cele mai importante. Iar în problemele cele mai importante la el nu găsim decît *zbucium, sfîșiere* (*nadrîv*). Tot ce ar putea fi pozitiv nu e decît o promisiune... Degeaba încercăm să ne apropiem de el cu formulele cele mai complexe ale armoniei pentru a explica onorabil vocea lui stridentă, bolnavă. Nu avem tăria de a recunoaște că toată viața el nu intona decît note false. Arta este armonie și în special muzică — arta cea mai perfectă și cea mai nobilă... Dostoievski purta în adîncul sufletului său imaginea unei vieți luminoase, dar drumurile ducînd spre tărîmurile fericirii îi erau necunoscute... Măreția îi lipsea lui Dostoievski[4]". În schimb pe Cehov, Belîi îl ridică, în articolele *A. P. Cehov* (1904) și *Livada cu vișini* (1907), la rangul unui fenomen epocal, opera lui fiind singura sinteză autentică a realismului și simbolismului, fiindcă numai la el, fundamentul realismului se transformă fără ruptură în simbolism, devine străveziu, pe baza unei osmoze totale și firești.

De la începutul secolului al XX-lea și pînă aproape de zilele noastre, conștiința literară înregistra doar popularitatea absolută a celor doi. Puținele aprecieri care ne-au rămas de la Cehov despre opera lui Dostoievski au alimentat, parcă pe drept, viziunea conform căreia nuvelistul ar fi antipodul romancierului. O privire mai atentă poate însă descifra, localiza, în reacțiile lui Cehov, o atitudine preponderent negativă numai în ceea ce privește stilul și unele idei religioase ale predecesorului său.

În conștiința literară s-a imprimat însă ideea polarității acestor mari scriitori, în parte incontestabilă. Ampla formă epică a romanului este în opoziție cu forma scurtă a schiței

și nuvelei, subiectivitatea fiind la rîndul ei opusul obiectivității, iar excepționalul — opusul banalului... Totuși, persistă întrebarea : oare poetica fiecăruia dintre cei doi scriitori acoperă într-adevăr numai unul dintre polii menționați ? Nu există oare și puncte de interferență între doi mari creatori, dintre care unul îi urmează în literatura națională și universală celuilalt ?

Timp de decenii arta lui Dostoievski și, în primul rînd, stilul lui nu au fost înțelese pe deplin. Nu supraviețuiește oare și legenda lipsei de stil a lui Dostoievski, a imperfecțiunii artei lui ? Rezultatele care se desprind din studiul poeticii sale, inițiat la un nivel superior în perioada interbelică de L. Grossman, V. Komorovici, A. Dolinin, M. Bahtin și continuat în ultimele două decenii de exegeți valorificînd și experiența structuralistă, nu sînt încă suficiente pentru lămurirea tuturor aspectelor temei abordate, dar îi deschid o perspectivă largă. Menționăm o singură idee în privința stilului lui Dostoievski, considerat deficitar, despre care se spune astăzi, pe bună dreptate, că a fost voit „neglijent", că imprecizia lui avea semnificații estetice, iar oscilațiile dintre afirmație și negație, deseori prin repetiții, nu erau numai instrumentul veridicității psihologice, ci și al afirmării unei viziuni proprii.

Paralela literară dintre cei doi scriitori a început totuși să ispitească pe exegeți acum un deceniu. Cercetătoarea sovietică A. Poloțkaia, într-un studiu intitulat *Omul în universul artistic al lui Dostoievski și Cehov* privește deja problema în mod obiectiv, descifrînd și aspecte comune (tema omului mărunt, interesul pentru psihologia personajelor, dezvăluită prin contraste, unele situații „catastrofale") în cîteva „puncte particulare ale celor două poetici, care în fond sînt polare" [5]. Apreciind pionieratul studiului menționat, nu putem să nu observăm totuși că, pe plan global, în cadrul poeticii comparate, paralela dintre cei doi scriitori nu s-a realizat încă. Noi contribuții continuă să apară, de exemplu lucrarea lui M. P. Gromov [6] sau recentele demersuri ale americanului R. L. Jackson, la Simpozionul internațional Dostoievski (Bergamo, 1980).

Încă în anii studenției, Cehov a scris o mică nuvelă cu titlul ironic : *O fire enigmatică* (1883), semnată Antoșa Cehonte. În primul său volum, *Povestiri pestrițe*, și în *Opere*,

prozatorul nu a inclus decît foarte puține din schițele satirice semnate cu acest pseudonim, dar bucata amintită se află printre ele. Într-o istorie academică a literaturii ruse, *O fire enigmatică* este calificată ca o parodie la adresa lui Dostoievski. Și s-ar părea că nu fără temei, pentru că numele romancierului ca și a personajelor sale, sînt amintite aici de cîteva ori, iar unele motive sînt vădit reluate. Eroina — „o cucoană drăgălașă", îmbrăcată în catifea zmeurie, stă pe jumătate întinsă pe canapea, într-un compartiment de clasa întîi, și conversează cu un tînăr scriitor, autor de „novelle" despre lumea bună, de altfel atașat special pe lîngă cabinetul guvernatorului. Ea vorbește despre „suferințele" sale, considerîndu-se „nefericită", „ o martiră în genul lui Dostoievski". Pe un ton exaltat-elegiac, povestește despre familia sa, despre avantajele și dezavantajele căsătoriei cu un general bogat pe care nu l-a iubit. Interlocutorul cochetei și enigmaticei doamne răspunde, „sărutîndu-i iar mîna deasupra brățării" : „Nu mîna dumneavoastră o sărut, minunată făptură, ci însăși suferința umană. Vă amintiți de Raskolnikov ? Așa săruta el" [7]. Fidelă firii sale, „cuconița drăgălașă" se află iar în fața încercărilor : „Și, iată că bătrînul a murit, sînt liberă ca o pasăre. Acum aș putea să mă dăruiesc omului drag..." dar : „sînt nefericită, nefericită, nefericită ! În calea mea s-au ivit alte piedici. Un alt bătrîn bogat". Și iată finalul : „Evantaiul rupt acoperă fața drăgălașă. Scriitorul își proptește în pumn capul plin de gînduri, oftează și începe să cugete cu aerul unui psiholog încercat. Locomotiva fluieră și gîfîie, perdelușele de la geamuri se rumenesc în razele apusului".

Elementele de parodie la adresa lui Dostoievski, într-adevăr prezente aici la nivelul stilului, ascund structurile mai adînci ale nuvelei, care dezvăluie parodierea globală nu a marelui romancier, ci a felului superficial, fals, în care este înțeles. În centrul nuvelei se situează raportarea firii umane la mediu, la condițiile sociale. Iată „condiția" eroinei expusă de ea însăși : „M-am născut într-o familie de funcționari săraci. Tata era om cumsecade, bun la suflet, deștept, dar... mentalitatea epocii și a mediului... *vous comprenez ?* ...Nu-l învinuiesc, bietul de el. Bea, juca cărți... lua mită... Sărăcia, lupta pentru o bucățică de pîine, conștiința nimic-

niciei... Ah, nu mă sili să-mi aduc aminte. M-am văzut nevoită să-mi croiesc singură calea... Educația mostruoasă primită la pension, romanele stupide, greșelile tinereții, prima dragoste sfioasă... Dar lupta cu mediul ? Groaznic ! Dar îndoielile ? Dar chinurile neîncrederii crescînde în viață, în tine însuți ?... Ah ! Ești scriitor și ne cunoști pe noi, femeile. Ai să înțelegi... Din nenorocire, sînt înzestrată cu o fire ieșită din comun... Așteptam fericirea, și încă ce fericire ! Ardeam de dorința de a fi om ! Da ! A fi om, în asta vedeam eu fericirea".

În realitate, destinul eroinei ne demonstrează însă altceva : ea nu este victima mediului, ci prin ea se afirmă victorios principiile, însăși esența lui. Totalitatea reminiscențelor, expresiilor, aforismelor, formulelor ca „suferință", „autojertfire", „suflet larg", „nefericire" se dovedesc, în lumina finalului, corelate nu cu sensul operelor dostoievskiene, ci cu firea eroinei, cu vanitatea și aviditatea ei ascunsă. Mai mult, în monologurile rostite de „firea enigmatică" este exprimată concentrat teoria caricaturală a mediului, înțelegerea lui mecanicistă, fatalistă, caracteristică pentru literatura epigonică, realistă și naturalistă, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în care interpretarea istorică, socială, a personalității umane de către marii clasici ai secolului, de la Balzac și Stendhal pînă la Flaubert și Dostoievski, a fost denaturată prin exagerarea pînă la *nec plus ultra.* Dostoievski a fost primul dintre marii romancieri ai secolului care a reacționat programatic și decisiv, prin poetica sa, împotriva exagerărilor pe care le implicau teoriile mecaniciste (sociale, biologice) ale determinismului. Cehov merge, fără îndoială pe urmele lui. Înainte de a demonstra acest lucru, trebuie să amintim însă momentele mai importante ale conceptului de mediu la Dostoievski, momente identificabile, de altfel și în postulatele teoretice ale esteticii sale.

În *Prefață la publicarea traducerii romanului „Notre Dame de Paris" de Victor Hugo* (1862), scriitorul rus vorbește despre contribuția cea mai de seamă a secolului al XIX-lea la dezvoltarea culturii universale pe care el o vede în repunerea în drepturi, în „recuperarea" omului strivit de asuprirea împrejurărilor, de închistarea seculară a prejudecăților sociale. Este o reabilitare a umiliților, a acestor „paria ai societății" [8]. Deci, me-

diului i se acordă aici, de altfel și în romanele lui Dostoievski, ceea ce i se cuvine. Dar același Dostoievski presimte și pericolul pe care îl ascunde absolutizarea acestei viziuni, absolutizare ce diminuează rolul voinței libere a omului, menirea lui de ființă activă, creatoare. În articolul purtînd chiar titlul *Mediul*, apărut în *Jurnalul scriitorului* din 1873, el respinge energic achitarea oricărui criminal în numele circumstanțelor legate de teoria dominantă a mediului. E drept, ideile respective apar aici sub un înveliș religios ; nu lipsește, la un moment dat nici asocierea protestului violent împotriva societății cu crima. Totuși, accentul cade pe ideea libertății și responsabilității personale a omului. Alături de preceptul vinovăției universale scriitorul solicită „energia, munca și lupta — iată ce transformă mediul", afirmă el și continuă : „Numai prin muncă și luptă se obține un profil propriu și sentimentul propriei demnități" [9]. Nu există circumstanțe atenuante pentru cruzimea manifestată față de copii și nici înapoierea seculară nu-l scuză pe omul care își spînzură nevasta, „n-o mai tot răsuciți domnilor avocați, cu mediul dumneavoastră".

Luînd atitudine împotriva fatalismului social, Dostoievski milita de fapt, pentru înțelegerea caracterului complex al vieții, al personalității umane, cu multiple determinări. Cehov nu continuă numai în mod obiectiv tradiția creată de predecesorul său (crima implicînd motivația filozofică, ideologică sau pur pasională), ci, după cum dovedește *O fire enigmatică*, pleacă direct de la el. Pe aceeași linie merg în continuare și multe alte capodopere cehoviene, începînd chiar cu primele schițe pe care le semnează cu numele său.

Nuvelistul rus este un adevărat maestru al paradoxului. Eroul nuvelei *Moartea unui slujbaș* (1883) dispare din rîndul oamenilor nu din cauza asupririi, a mediului (pasajul referitor la cruzimea generalului din prima variantă a nuvelei a fost ulterior eliminat), ci din cauza propriei slugărnicii. Desigur, sentimentul slugărniciei, nu a căzut din cer, ci s-a format în sfera ierarhiei funcționărești : această circumstanță a fost însă deja clarificată în contextul literaturii ruse și nu aici rezidă originalitatea lui Cehov. Nouă este aici rezolvarea preponderent comică a unei coliziuni

vechi, tratate înainte în tonalitate tragică sau dramatică. La Gogol, în *Mantaua*, apar persoane concrete care pricinuiesc tragedia micului funcționar ; la Dostoievski, în *Oameni sărmani*, eroul este sfîșiat pur și simplu de sărăcie (în timp ce șeful lui ierarhic este mai degrabă binefăcătorul lui) și de starea lumii în care guvernează „cîrpa", nonvaloarea, banul. Tema micului funcționar apare în *Moartea unui slujbaș* în ipostaza motivului comic al slugărniciei absurde (subtextul tragic legat de posibilitatea apariției unei asemenea ființe și societăți rămîne foarte îndepărtat), ceea ce transferă responsabilitatea pe umerii omului ca persoană individuală, sugerînd, în același timp, că demnitatea și atitudinea activă sînt condițiile *sine qua non* ale existenței. O situație și o rezolvare asemănătoare găsim și în schița *Grasul și slabul*.

În sfîrșit, despre dialectica celor doi factori, personalitatea omului și mediul, se vorbește, într-un limbaj comic, și în schița umoristică *Un caz din practica judiciară* (1883) ce parafrazează parcă idei înrudite cu cele amintite mai sus din articolul *Mediul* al lui Dostoievski. Acțiunea suferă o dublă răsturnare : procurorul dovedește faptul că pungașul Șelmețov, care se află pe banca acuzaților, este vinovat de crimă, furt prin spargere și înșelăciune, dar avocatul pledează în numele „umanitarismului" și teoriilor filantropice la modă, pentru nevinovăția lui, împrumutînd argumente de efect din sfera conceptelor pseudo-umaniste : „Sîntem oameni, domnilor jurați, să judecăm deci omenește" [10], declară el și cere achitarea clientului său în numele presupuselor suferințe ale soției și copiilor, ocolind faptele și stăruind asupra psihologiei. Apărătorul a avut un succes total, conchide autorul ; în sală se aud plînsete, două doamne au leșinat, achitarea era asigurată. Dar ideilor atît de „frumoase" nu le-a rezistat tocmai acuzatul : „Sînt vinovat ! izbucni el, întrerupîndu-l pe apărător. Sînt vinovat : îmi recunosc vina ! Am jefuit și am înșelat ! ...Și acuzatul povesti de-a fir a păr cum se petrecuseră lucrurile. Și a fost condamnat".

Bivalența vădită a finalului ce se încadrează perfect în concepția unui realism modern, cîștigă un plus de obiectivitate, care transferă trăirile abisale dostoievskiene în sfera paradoxurilor comicului.

În altă sferă pasivitatea, determinismul prost înțeles joacă o festă eroilor din nuvela *Povestea doamnei N. N.* (1887). Narațiunea în numele eroinei îi înlesnește autorului explicitarea filozofică, relevarea unui tragism lucid. Construcția nuvelei se bazează pe întîlnirile consecutive ale eroinei, tînără și frumoasă fată de familie nobilă, cu Piotr Sergheici, un bărbat plăcut și interesant, de condiție socială modestă. La începutul nuvelei apare unul din motivele centrale, motivul dragostei și fericirii posibile, purtat de variate motive locale, obiectuale și psihologice : mirosul de fîn cosit, furtuna, rîsul, frumusețea — pe fundalul unor stări sufletești pline de dinamism și vioiciune. La prima întîlnire, el, vrăjit de frumusețe, face declarația de dragoste ; ea este vrăjită, de asemenea, fără să fie conștientă de sentimentul ei. „Și ce a mai fost după aceea ? N-a mai fost nimic" [11]. Prin aceste cuvinte începe partea a doua a nuvelei, în care motivul amintit („Eram iubită, fericirea era aproape și părea că trăiește lîngă mine umăr la umăr...") este înlocuit cu altul : motivul zidului. Piotr Sergheici s-a mutat, cu ajutorul tatălui domnișoarei N.N., în oraș, îi face în continuare vizite, dar farmecul cuvintelor sale s-a pierdut pe jumătate : „În oraș simțeam mai mult zidul care ne despărțea, mărturisește eroina. Eu eram nobilă și bogată, el sărac și nici măcar nobil nu era, ci fecior de diacon, un biet judecător de instrucție și atît. Amîndoi socoteam zidul acela foarte înalt și solid. Eu din pricina tinereții, el Dumnezeu știe de ce. De aceea, cînd venea la noi, la oraș, zîmbea în silă și critica înalta societate sau, dacă din întîmplare mai era cineva străin în salon, tăcea ursuz. Nu este zid care să nu poată fi străpuns, dar eroii de roman din zilele noastre, așa cît îi cunosc, sînt prea sfioși, prea lipsiți de energie, prea leneși și bănuitori și prea se împacă repede cu gîndul că nu-s decît niște ratați, că viața i-a amăgit. În loc să lupte, nu fac decît să critice, afirmînd că lumea e banală și neținînd seama că însăși critica lor se preface încetul cu încetul în banalitate".

În partea a treia, zidul, ca simbol al determinării sociale fatale, apare într-un complex sistem de motive locale. Un adevărat poem în proză, această parte începe prin cuvintele: „În vremea asta tata murise, iar eu am îmbătrînit". Domi-

nante devin acum motivele deșertului — singurătății, dragostei — fericirii (posibile) pierdute, secondate de laitmotivul „s-a dus viața" și de sentimentul ratării : totul a pierit, în cămin se stinge focul, se instalează domnia nemișcării și a neființei : somnul".

Adevărul despre forța apăsătoare a împrejurărilor este, ne spune parcă Cehov, numai o jumătate de adevăr. Dărîmarea zidurilor, lupta împotriva condițiilor antiumane este singura formă de existență demnă. Un asemenea concept irigă și nuvelele *Cîntec de sirenă* (1887) sau *Leșinul* (1888), aceasta din urmă interferîndu-se prin tema sa cu creația dostoievskiană.

În alte cazuri, Cehov prezintă direct, în mod „tradițional", rolul determinant al mediului, îmbinîndu-l totuși cu alți factori. Așa procedează el, de exemplu, în *Cameleonul* (1884), descifrînd îndărătul unui caracter prezentat aproape antropologic, în spiritul clasicismului — acela al fățarnicului — tirania stărilor nedrepte. Dar, pe de altă parte, relevă importanța încrederii nemărginite în om, încredere care poate salva cetatea, în *Povestea grădinarului șef* (1894), consonantă cu *Visul unui om ridicol* a lui Dostoievski, în care citim : „Eu am văzut adevărul și am văzut că oamenii pot fi minunați și fericiți, fără să-și piardă capacitatea de a trăi pe pămînt. Nu cred și nu vreau să cred că răul este o stare normală a oamenilor" [12].

Mergînd pe urmele lui Dostoievski, Cehov a destăinuit secolului al XX-lea adevărul despre complexitatea firii omenești. Primul, ideolog pasionat, al doilea — analist obiectiv, dar amîndoi, înainte de toate, artiști ce aruncă o privire lucidă asupra violenței și absurdului care copleșesc viața. Diagnosticul pe care îl pun epocii este de necontestat ca și afirmarea valorilor umane, valori reale, concretizate în fapte, în filozofia acțiunii. Atitudinea activă, afirmarea creativității, neacceptarea inerției, protestul împotriva fatalismului personificat în mediu îi determină pe ambii scriitori să întindă mîna, peste capul naturalismului, artei moderne a secolului nostru.

Interferențe atît de importante în ceea ce privește înțelegerea de către cei doi scriitori a personalității umane nu au putut să nu lase urme vizibile și în domeniul motivelor

literare. Nu este vorba aici de teme comune, a căror semnalare este la îndemîna oricui, ci de unele motive, înţelese de noi ca structuri artistice semnificante, forme purtătoare de idei, aprecieri şi sentimente originale, nereductibile nici la teme, nici la arhetipuri sau motive obiectuale, nici, în sfîrşit, la motive locale sau stilistice. Motivul literar al realităţii-închisoare, ca o stare potrivnică firii omului şi societăţii omeneşti, este întruchipat plenar în *Amintiri din Casa morţilor* (1861) şi în *Salonul nr. 6* (1894).

O idee majoră care i se dezvăluie lui Dostoievski în anii de ocnă, este recunoaşterea poporului, mai exact, a unei părţi a lui, drept cel mai sănătos şi cel mai de preţ element al societăţii ruse, purtător al idealurilor înaintate. Poporul păstrează chiar şi la ocnă, în ciuda atmosferei sumbre şi dezolante, „sub scoarţa dură — aurul". De aceea fresca închisorii se transformă într-un simbol al societăţii nedrepte. Ocna este o prelungire naturală a ordinii care domneşte „în viaţa liberă", unde asuprirea este uneori mai sumbră şi mai crudă : printre diferite tipuri de ocnaşi autorul deosebeşte şi pe cei „care comit înadins o crimă ca să ajungă la ocnă şi astfel să scape de o viaţă şi mai de ocnaş în libertate".

În afară de aceste dimensiuni reale, motivul literar are la Dostoievski încă o ipostază, aceea de mit. Cuvintele care compun titlul cărţii, „casa morţilor" şi fraza finală : „Da, să fie cu noroc ! Libertate, o viaţă nouă, învierea din morţi... Neasemuită clipă !" [13] — trădează punctul dominant al concepţiei lui Dostoievski despre viaţă, ideea lui de bază : privaţiunea omului de libertate este antipodul vieţii, este transformarea realităţii într-o domnie a morţii. De această idee este legată şi tema infernului, desfăşurată pe larg în scena băii.

Ridicînd reportajul monografic la o înălţime de neatins — fără să folosească aproape deloc elemente publicistice, Dostoievski ne-a oferit în *Amintiri din Casa morţilor,* unice în felul lor, — un studiu al psihologiei omului şi al naturii durerii. Cehov a izolat elementele unui reportaj şi ale unei opere publicistice într-o lucrare aparte, monografia *Insula Sahalin,* iar nuvela *Salonul nr. 6* a situat-o sub egida artisticului pur. În această nuvelă distanţa dintre elementul real şi cel fictiv este aproximativ tot atît de mare ca în micul roman al lui Dostoievski *Smerita.*

Spre deosebire de *Amintiri din Casa morților*, în nuvela *Salonul nr. 6*, purtătorul motivului nu este închisoarea, ci un salon de spital. Autorul însuși pune semnul egalității între ele și — între amîndouă și realitate. Chiar în primele rînduri ale nuvelei citim despre „gardul cenușiu, cu țepi de cuie, al spitalului" : „Și cuiele acestea înfipte cu vîrful în sus, și gardul, și pavilionul însuși au aerul acela trist și blestemat, pe care-l capătă la noi numai clădirile care servesc de spitale și închisori" [14]. Iar la sfîrșit : „...la cel mult o sută de stînjeni de gardul spitalului, se înalță o clădire albă, împrejmuită cu zid de piatră. Era închisoarea. «Asta-i realitatea», își zise Andrei Efimîci și simți că-l trec fiori de groază. Înspăimîntătoare era și luna, și închisoarea, și cuiele înfipte în vîrful gardului, și vîlvătăile depărtate ale unei fabrici". Aceleași asociații trezește și figura paznicului Nikita, și jardarmii ce apar pe uliță. Forța motivului la amîndoi scriitorii stă în dezvăluirea celor mai profunde contradicții ale vieții, ale condiției umane. Visul libertății este la Dostoievski mai nebulos decît la autorul sumbrului *Salon nr. 6 ;* în finalul nuvelei, eroul său, doctorul Raghin, se agață cu disperare de gardul care nu cedează ; Nikita îl avertizează : „Să nu faceți dezordine", iar apoi îl snopește în bătaie și doctorul moare... Un alt motiv comun pentru cei doi scriitori este motivul viitorului, al societății ideale, întruchipat de Dostoievski în imaginea veacului de aur, iar la Cehov, în imaginea unui oraș al soarelui și provenit dintr-un motiv mai larg al utopiei, apărut încă din antichitate și dezvoltat de scriitorii evului mediu și socialiștii utopici.

În nuvela *Visul unui om ridicol* (1877) Dostoievski contrapune societății contemporane, în care omul este alienat și egoist, o lume a oamenilor din veacul de aur, care trăiesc în frăție, necunoscînd cuvintele „al tău" și „al meu". Această lume este distrusă din cauza minciunii, invidiei, crimei pe care le aduce un reprezentant al civilizației moderne, și cititorul revine în lumea europeană din epoca lui Dostoievski. Tabloul veacului de aur îi slujește scriitorului pentru a demonstra posibilitatea creării unei societăți noi, bazate pe frăție și dragoste. În acest sens, el folosește motivul utopic al veacului de aur (cf. la Saint-Simon : „Veacul de aur, pe care legenda oarbă îl caută în trecut, este înaintea noastră"),

dar îl reconsideră, de fapt, creează un motiv nou. Însăşi structura motivului diferă la Dostoievski de cea a predecesorilor lui : ipostaza mitică este la el dominată de cea reală, care îmbrăţişează de fapt toată istoria omenirii din perspectiva societăţii contemporane scriitorului, a societăţii ce străbate o acută criză de existenţă, de personalitate, de cultură. Criticînd, aidoma predecesorilor săi, societatea bazată pe minciună, asuprire şi robie, Dostoievski, primul în literatura lumii, leagă acest motiv de motivul alienării, deslușind bazele filozofice şi etice ale societăţii viitoare şi lăsînd la o parte aspectele juridice şi administrative, principale la majoritatea autorilor de utopii. În concluzie, scriitorul vorbeşte cu glas tare despre posibilitatea întemeierii societăţii viitorului pe baza eticii, dragostei active, a adevărului şi frăţiei tuturor oamenilor.

Visul omului despre societatea ideală a viitorului s-a concretizat nu numai în motivul veacului de aur, ci şi în cel al oraşului-soare (de exemplu, Campanella) sau al utopiei (Thomas Morus), adică a ţării care, după unii, nu există *încă,* dar va exista în viitor, iar după alţii, este pur ideală, imposibilă în realitate. La Dostoievski motivul oraşului simbol al viitorului fericit nu este desfăşurat pe larg, în proza lui Cehov, însă visul viitorului îmbracă anume această formă. În literatura de specialitate se evocă, în legătură cu acest motiv, *Povestirea grădinarului şef* (1894), în care apare şi problema binelui, însemnătatea încrederii în om, „care nu rămîne moartă : ea educă în noi sentimente generoase şi ne îndeamnă să iubim şi să respectăm orice om. Pe orice om ! Ceea ce este important“ [15]. Dar şi mai plenar apare acest motiv în ultima nuvelă a lui Cehov, *Logodnica* (1903). În contextul altor motive, precum viaţa cenuşie, păcătoasă, realitatea-închisoare, oraşul vechi, existenţa pe seama altora, apare perspectiva viitorului pentru care merită să înveţi, să transformi viaţa, să mergi pe drumul larg al libertăţii : „Numai oamenii culţi şi cei sfinţi sînt demni de interes : numai ei sînt necesari. Gîndeşte-te că cu cît ei vor fi mai mulţi, cu atît mai curînd va începe împărăţia lui Dumnezeu pe pămînt. Încet-încet, din oraşul vostru nu va mai rămîne atunci piatră pe piatră, totul va lua altă înfăţişare, se va schimba ca prin farmec. Şi atunci vor răsări aici palate

măreţe, grădini minunate, jocuri de apă nemaivăzute, oameni deosebiţi".

Un alt motiv specific dostoievskian (examinat de noi în studiul dedicat romanului *Dublul*) pe care îl întîlnim şi la Cehov este motivul dedublării.

Valorificînd tradiţia romantică, Dostoievski o depăşeşte net. În marile romane nu-l mai interesează paralelismul abstract al idealului şi realului, al visului şi realităţii. Ca artist, nu se mulţumeşte cu dihotomia metafizică a binelui şi răului şi, ca reprezentant al romanului realist din secolul al XIX-lea, părăseşte cercul închis al unei concepţii antropologice, după care dedublarea nu este determinată de nimic altceva decît de natura umană. În romanul lui Dostoievski, dedublarea capătă un sens psihologic real. Aici, ea nu este înfăţişată ca o trăsătură permanentă a naturii umane sau ca rezultat al acţiunii unor forţe exterioare, supranaturale, ci apare ca o contradicţie reală dintre diferitele laturi ale unui anumit caracter, într-o anume societate. După cum am văzut în studiul anterior amintit mai sus, caracterul eroilor lui Dostoievski se dedublează, dar nu urmează linia categoriilor *bine şi rău, corp şi suflet, pămîntesc şi ceresc*; nu vom găsi aici nici contradicţia dintre vis şi realitate, dintre ideal şi real. La Dostoievski, dedublarea se referă la trăsături omeneşti concrete: onestitate şi ipocrizie, demnitate şi slugărnicie. Pe de o parte, există calităţile autentice omeneşti (virtute, iubire, prietenie), pe de altă parte — tot ceea ce îl coboară pe om (lăcomie, carierism, invidie).

Originalitatea lui Dostoievski în literatura universală este legată, în mare măsură, de dezvăluirea tragismului unor încercări ale omului de afirmare a personalităţii sale prin mijloace antiumane împrumutate din arsenalul unei lumi antagoniste.

Aşadar, dedublarea lui Goliadkin poate fi explicată nu atît prin excluderea lui din societate, cît, mai ales, prin pătrunderea în conştiinţa sa a unei morale ipocrite, străine de adevărata personalitate umană. Goliadkin reprezintă tipul omului lipsit de caracter, sărac cu duhul, dar ambiţios, un om care încearcă să-şi afirme personalitatea prin mijloace

false, dorește să împace valorile umane autentice cu morala vanității și a banului și sfîrșește prin dedublare, prin destrămarea patologică a conștiinței. Procedeul artistic dostoievskian se găsește în *Dublul* la confluența realului cu idealul. Mai ales în prima variantă, mirajul malefic al dublului și un personaj „real", Goliadkin-junior, se suprapun, ceea ce nu se mai întîmplă în marile romane, în care apar plenar nu numai degajarea fantasticului din viață, dar și caracterul lui convențional. În *Frații Karamazov* cititorul poate identifica în figura diavolului rodul delirului, al bolii psihice a lui Ivan, aflat sub presiunea conștiinței sale tulburi ; acest dublu fantastic nu se mai confundă cu nici un personaj verosimil, iar principiul dedublării dobîndește o nouă calitate și o nouă funcție compozițională.

Alături de o accepție largă a noțiunii de dedublare ca însușire a oricărui om aspirînd la altceva decît este, „avînd un ideal" — cum susține, într-o scrisoare, chiar Dostoievski și cum consideră André Gide, înglobînd în noțiune și bovarismul, în opera romancierului rus distingem și dedublarea propriu-zisă ca fenomen socio-psihologic tragic, fatal în forma sa acută. În romanele sale, Dostoievski înfățișează de fapt, această dedublare propriu-zisă, mai precis, fazele ei, ducînd în pragul prăbușirii — în cazul lui Versilov și al lui Ivan despre care nici nu știm dacă se mai poate salva, sau chiar la prăbușirea finală — în cazul lui Goliadkin sau Stavroghin.

Privit în datele lui esențiale, motivul dedublării este reluat explicit de Cehov în nuvela *Călugărul negru* (1894). Operă de mare densitate, această nuvelă este aproape un roman dacă ne referim la cuprinderea totală a unor destine umane și a fundalului social larg. Kovrin, un asistent de filozofie, numit apoi profesor universitar, surmenat peste măsură, pleacă la țară, la fostul său tutore Pesoțki, horticultor vestit. Tania, fiica lui Pesoțki, în cinci ani cît a lipsit Kovrin, a crescut, a devenit o domnișoară frumoasă, hipersensibilă și inteligentă. Aureola omului de știință, ca și starea psihică șubredă au stimulat înfiripărea unui sentiment puternic din partea Taniei, ca și a lui Kovrin de altfel, și nimic nu era mai natural decît să se căsătorească. Boala psihică a universitarului se agravează însă și anumite idei

fixe îl fac să-și părăsească soția, să-și lege viața de o altă femeie, distrugînd în doi ani nu numai viața lui Pesoțki și a Taniei, dar și pe sine însuși. Acest subiect ne oferă însă prea puțin despre universul artistic al nuvelei. În *Călugărul negru*, pe prim plan se situează o problemă filozofică, existențială, aceea a fericirii dobîndite prin sacrificarea vieții de dragul unei idei abstracte. Sistemul motivelor literare ne permite să pătrundem mai profund în universul artistic cehovian.

Motivul dedublării dezvăluie treptat o implacabilă tragedie. Mitul și visul sînt materiale din care halucinația construiește imaginea dublului. Ca și la Dostoievski. Dar, spre deosebire de predecesorul său, care, în *Frații Karamazov*, îi oferă dublului contururile unui personaj prea bine cunoscut din creația populară și din Biblie, Cehov recurge la o legendă mai puțin cunoscută, fiind nevoit s-o citeze, prin gura lui Kovrin: „Se pare că acum o mie de ani, un călugăr îmbrăcat în negru străbătea deșertul în Siria sau în Arabia. La cîțiva kilometri de locul pe unde trecea, niște pescari văzură un călugăr negru care mergea pe apele unui lac. Acest al doilea călugăr nu era decît un miraj. Acum, uită toate legile opticii pe care probabil legenda nu le cunoaște și ascultă ce spune povestea mai departe. Din acest miraj s-a născut un al doilea, din al doilea un al treilea și așa mai departe, astfel încît imaginea călugărului negru s-a transmis la infinit dintr-un strat al atmosferei într-altul“ [16]. Călugărul acum rătăcește în univers, poate să apară în orice țară, fiindcă s-au scurs o mie de ani după care oamenii, spune legenda, îl vor vedea din nou.

Din figura dublului la Dostoievski se detașează, de regulă, întruchiparea alter ego-ului ascuns și rău al eroului, ceea ce îl înjosește și îl chinuie. Cehov, la prima vedere, procedează invers: Călugărul negru apare în contextul unui spațiu deschis, al libertății și al liniștii, aduce eroului fericire și inspirație. Lui Kovrin îi place să-l asculte. Călugărul îi consolidează iluzia propriei genialități: „Ești bolnav fiindcă ai muncit peste puterile tale și ai obosit. Înseamnă deci că ți-ai sacrificat sănătatea pentru o idee și nu e departe vremea cînd îți vei da chiar viața în același scop. Ce poate fi mai frumos?“. Astfel, la prima vedere, dublul negativ este înlocuit la Cehov cu unul pozitiv. Dar numai la prima ve-

dere. Căci fantoma încîntătoare se dovedește nu mai puțin diabolică decît cea chinuitoare. Fuga după glorie și bani este la fel de distrugătoare ca și „totul este permis" al lui Ivan Karamazov. Vina supremă este aceea de a face ceva împotriva firii. Pe acest drum a alunecat Kovrin cînd a început să creadă în silogismele Călugărului : „Scopul oricărei vieți : bucuria de a trăi. Adevărata bucurie constă în a ști..." (Amintim teza respinsă de Dostoievski în *Visul unui om ridicol*, după care este mai importantă teoria fericirii decît fericirea însăși). Sugerîndu-i lui Kovrin că este un geniu, Călugărul negru spune o minciună, îl drogheză, dar el tocmai asta vrea. Vindecat oarecum de boala de nervi, eroul dorește din nou vraja dublului, pentru că altfel se simte mediocru, și nu un om excepțional, care trebuie să fie și bolnav, „fiindcă numai cei din turmă sînt sănătoși". Și doar în pragul morții recunoaște că este într-adevăr o mediocritate, că de dragul carierei universitare și-a sacrificat viața (ca să „expui cu glas domol, plicticos și greoi idei obișnuite, ba chiar împrumutate de la alții"). Tocmai de aceea moartea vine sub chipul călugărului negru fantomatic, care îi șoptește cuvinte despre genialitatea sa.

Spre deosebire de prim-planul etic al lui Dostoievski, Cehov situează motivul în contextul teoriei creativității, arătînd o altă fațetă a ideii, exprimate deja prin figura lui Raskolnikov, că izolarea de semeni duce la înstrăinarea omului, la izolarea lui de viață. Asemenea marilor romane dostoievskiene, și în *Călugărul negru* dedublării i se asociază principiul compozițional, după care motivul central este desfășurat și la alte nivele : la Dostoievski, planul filozofic desfășurat prin Ivan apare în ipostaza caricaturală în figura lui Smerdeakov, iar la Cehov, în altă sferă, cea „banală", a activității practice. Pesoțki a realizat chiar o minunată livadă — simbol, în anumit sens, al viitorului fericit. Dar livada devine pentru Pesoțki un scop în sine, suprapus valorii autentice supreme — viața. El sugerează căsătoria Taniei cu Kovrin ca să-și salveze grădina ; ar fi fost în stare, dacă legea îi permitea, să-i tortureze pe angajații săi țărani de dragul lucrărilor horticole urgente.

Interferențele cele mai izbitoare apar în domeniul poeticii dedublării propriu-zise. Dostoievski a elaborat procedeul

ambivalent al divulgării caracterului convențional al fantasticului și al implantării lui în stratul real-psihologic al universului artistic. Fantoma dublului apare ca produs natural al psihicului bolnav. Lui Ivan Karamazov medicul îi declară : „În starea în care te afli dumneata, se poate foarte bine să ai halucinații..." Cehov, el însuși medic, este și mai lucid. Eroul său îi aruncă dublului în față, așa cum făcuse și Ivan cu diavolul, că nu este altceva decît un miraj : „Ce-are a face ? răspunde Călugărul... Legenda, mirajul, eu însumi nu sîntem decît plăsmuirea închipuirii tale înfierbîntate. Sînt o vedenie. — Atunci, nu exiști în realitate ? — Crede ce vrei. Dar din moment ce exist în închipuirea ta, și închipuirea ta face parte din realitate, înseamnă că fac parte eu însumi din realitate..." Într-un cadru asemănător discută cu diavolul și Ivan, care totuși ar dori să creadă că fantezia sa și nu josnicul alter ego este de vină. Mergînd mai departe pe această linie, Cehov descrie discuția lui Kovrin cu Călugărul — cu fotoliul gol — în prezența unui alt personaj, Tania. De la implantarea fantasticului în realitate, el trece spre o altă formulă artistică și integrează total în planul real psihologic, planurile fantastic și filozofic, care, la predecesorul său, pot apărea și cu independență relativă, ca de exemplu în *Visul unui om ridicol* și în *Legenda marelui inchizitor*. Acesta este însemnul artei originale cehoviene, în același timp sintetică și plastică. Armonia stilului, plenitudinea universului obiectual al unei lumi dispersate, simbolurile ascunse și expresive definesc arta sa unică, bineînțeles diferită de cea a lui Dostoievski, la care apar vizibil contrastele sfîșietoare, totale, subiectivitatea stilului, dar și obiectivitatea în domeniul narațiunii, domeniu în care a fost marele predecesor al prozei moderne, inclusiv al prozei cehoviene.

Poetica narațiunii este sfera în care întîlnirea dintre cei doi scriitori atinge puncte esențiale. Obiectivitatea epică reînnoită, modernă, amendată la nivelul superficial al tendențiosismului lui Dostoievski și atenuată de un lirism specific la Cehov, îi caracterizează pe amîndoi, permițînd totodată diferențierea imanentă originalității. Am văzut mai sus, că cei doi scriitori au fost situați la antipozi, tocmai din cauza acestei polarități, manifestată în arta lor. În acest sens

există chiar tradiția de a confirma opțiunile pentru maniera subiectivă și respectiv cea obiectivă prin confesiunile celor doi scriitori referitoare la arta lor poetică. Aceste confesiuni, rupte de context, nu pot fi înțelese profund, de fapt ele nu se referă la formele narațiunii, ci la domeniul stilului, domeniu în care cei doi scriitori se diferențiază, într-adevăr, în mod evident. Le vom lăsa deci la o parte pentru moment și vom porni tot de la niște afirmații aparținînd poeticii teoretice, dar de data aceasta unificatoare.

În scrisoarea din 1 februarie 1846 către fratele său Mihail, Dostoievski notează, în legătură cu romanul de debut, *Oameni sărmani:* „În publicul nostru găsești instinct, ca în orice gloată, dar nu găsești cultură. Nu înțeleg cum se poate scrie într-un asemenea stil. S-au obișnuit să vadă peste tot mutra autorului, dar eu nu le-am arătat-o pe a mea. Ei nu pot să-și dea seama că vorbește Devușkin și nu eu, și, că Devușkin nici nu poate vorbi altfel. Se susține că romanul este prolix, cînd de fapt, nu se află în el nici un cuvînt de prisos." În scrisoarea către A. Suvorin din 1889, Cehov, la rîndul său, respinge în următoarele cuvinte pretențiile corespondentului (redactorul său), referitoare la nuvela *O poveste plicticoasă:* „Dacă vă ofer idei profesorale, vă rog, credeți-mă pe mine și nu căutați să identificați idei cehoviene. Primiți profunda mea recunoștință". Aceste proteste nu sînt, la prima vedere altceva decît simple coincidențe, dat fiind sensul lor general de a respinge identificarea de către cititori sau critici a autorului cu personajul creat de el. Totuși cuvintele citate trădează și altceva despre arta romanului și a povestirii, ele vorbesc despre structura narațiunii, înrudită la cei doi prozatori.

Studiul operei dostoievskiene, important în sine, ne-a permis totodată o mai bună înțelegere a artei romanești în general și îndeosebi, a artei romanești moderne. Contribuțiile formaliștilor ruși, a lui Bahtin în primul rînd, continuate/amendate de cercetătorii contemporani, ca și ale lui C. Booth, ale altor reprezentanți ai orientărilor structuraliste, au dezvăluit mai clar mecanismul narațiunii, creator al polifonismului, al unei noi obiectivități epice. Chiar dacă această obiectivitate epică nu este absolută (cum susținea Bahtin, reducînd rolul autorului la o singură „voce", alături de „vocile" personajelor, cu aceleași drepturi), adică

fenomenul polifonismului se localizează la nivelul subiectului, neatingînd nivelul superior al concepțiilor estetice, totuși acumularea obiectivității epice este evidentă. Cu toate că diferite forme ale narațiunii — ale celei clasice, obiective, cînd se povestește despre evenimente și eroi la persoana a treia, în numele autorului impersonal și omniscient, sau la persoana întîi, a eroului (confesiune, epistolă), a martorului, a povestitorului fictiv, deci a intermediarului în general — au fost cunoscute mai demult, Dostoievski a fost acela care a revitalizat o mare varietate de forme, cu precădere formele povestirii prin intermediar, cu scopul de a crea un univers artistic mai obiectiv, fără intercalarea, între acest univers și cititor, a subiectivității autorului. Lumea a început să fie oglindită în conștiința eroului, povestirea la persoana întîi (în mod paradoxal pentru cei ce nu au făcut diferența dintre *eul* eroului, cel al naratorului fictiv și *eul* creatorului liric, care aici nu apare) a contribuit la sporirea obiectivității. Obiectivitatea, în sensul folosirii exclusive a limbajului imagistic al artei, era năzuința supremă a lui Dostoievski, și nu e de mirare că idolii săi au fost Shakespeare și Pușkin.

Caracterul obiectiv considerat de critici ca un indiciu al artisticității pure al nuvelisticii cehoviene are rădăcini adînci în solul unei atare narațiuni, ale cărei funcții în opera lui Dostoievski rămîneau multă vreme ascunse privirii din cauza unui stil perceput, nu tocmai corect, ca fiind subiectiv, și a prezenței stratului filozofic ca atare, distinct, uneori chiar în prim plan, în structura romanului său intelectual, lucru calificat mult timp ca element impur în arta sa. Cu cîțiva ani în urmă, formele narațiunii la Cehov au fost descrise cu mult succes cu ajutorul conceptelor, a termenilor, folosiți cu precădere în cercetarea poeticii dostoievskiene. E drept că A. Ciudakov, autorul cărții *Poetica lui Cehov* [17], nu declară acest lucru, însă, în mod obiectiv, aceasta este cheia reușitei lucrării sale în părțile dedicate drumului marelui nuvelist spre obiectivitate. Folosind și metode statistice în evidențierea diferitelor forme de narațiune, în totalitatea operelor în proză, stabilind, deci, proporția în procente a fiecărei forme în fiecare etapă a evoluției scriitorului, cercetătorul ajunge la concluzii interesante. Este de la sine

înțeles că povestirea este mai obiectivă în acele opere, în care autorul ne prezintă lumea nu prin propria sa percepție, ci apelînd la mărturiile eroului. Un grad de obiectivitate și mai înalt este atins atunci cînd se îmbină, în cadrul povestirii, vocea eroului principal și descrierile făcute pe baza observațiilor de un narator, apropiat de acest erou prin viziunea sa, prin limbajul său. În accepțiunea lui Cehov, subiectivitatea contravine plasticității imaginii ; maniera, tehnica sa cer obiectivitate. Într-o scrisoare din 1 aprilie 1890, către A. Suvorin, menționa în această privință : „Tot timpul trebuie să vorbesc și să gîndesc în tonalitatea eroilor, trebuie să simt ca și ei. Altfel, dacă am să adaug subiectivitate, personajele și imaginile se vor destrăma și nuvela nu va ieși atît de compactă cum trebuie să fie orice nuvelă scurtă". O asemenea obiectivitate se obține cu precădere datorită stilului limbajului povestitorului, limbaj în care pătrunde puternic cuvîntul eroului (stilul indirect liber, interferențe lexicale în limbajul eroului și al povestitorului, observate la Dostoievski de V. Vinogradov, în cercul formaliștilor ruși, încă în anii '20, apoi cercetate în ultimele decenii în zeci și sute de lucrări), monologul interior, dialogul (și aici, fără să fie unic, predecesor este Dostoievski). Cel mai important factor al obiectivității este după Ciudakov „principiul de bază al povestirii cehoviene — principiul înfățișării lumii prin prisma unei conștiințe concrete, principiu care a fost introdus în literatura rusă în forma sa desăvîrșită, în mod consecvent, prima dată de Cehov" [18]. Este pur și simplu de neînțeles, cum Ciudakov a putut să-l uite pe Dostoievski. Principiul polifoniei e preluat de Cehov de la el și dus mai departe în direcția unui dinamism mai accentuat, a „mobilității privirii", a povestitorului cu multe fețe. În acest context se degajă și mai clar originalitatea nuvelistului, văzută de Ciudakov, printre altele, în aceea că au apărut „vocile din sfera conștiinței mai multor eroi, voalul stilistic al mediului înfățișat în ansamblu. În proza lui Cehov din ultima perioadă, universul obiectelor și al lucrurilor poate fi înfățișat prin prisma oricărui personaj, secundar sau chiar episodic. Noul povestitor ia locul eroului, dar în calitatea sa de persoană concretă, receptoare" [19].

Nu numai obiectivitatea narațiunii îi apropie pe cei doi creatori în domeniul poeticii, ci și funcționalitatea artistică superioară a excepționalului și a banalului, care, într-un context specific, își inversează locurile. Răspunzînd învinuirilor că în romanele sale ar înfățișa fenomene excepționale, fantastice, crime, boli, Dostoievski răspundea indignat că fenomenele respective sînt „zilnice, ele au loc în fiecare oră, în fiecare minut". Răspunsul său era logic din punctul de vedere al artei sale. Cehov apelează mai rar la excepțional, dar banalul cel mai caracteristic devine la el un instrument la fel de puternic al insolitului, al viziunii sale estetice. Și de cîte ori nu se ascunde în dosul banalului ceva excepțional din punct de vedere al existenței umane, de cîte ori absurditatea vieții banale nu este și ea un caz excepțional ? Deci, nici întîmplarea nu poate fi la el „pură" (cum se afirmă în critică). Dacă multe detalii, imagini, sînt accidentale în raport cu caracterul personajelor, ele devin profund semnificative pentru atmosferă, pentru starea generală emoțională a lumii. Nici nu ar putea fi altfel. Imaginea cehoviană este modernă, deci, densă, impregnată de un adînc sens ideatic. Laconismul sporește mult tradiția dostoievskiană și prin aceea că nu separă, în structura imaginii, stratul filozofic ci-l lasă implicat în cel real-psihologic. O dovadă convingătoare este, în acest sens, nuvela *Călugărul negru* ; reinterpretînd motivul dedublării, autorul pornește de la *Frații Karamazov*, reminiscențele din acest roman sînt aici numeroase.

Recitindu-l pe Dostoievski și pe Cehov astăzi, de fiecare dată ne surprinde modernitatea artei lor, înfățișînd o lume a existenței dispersate și, îndărătul ei, antagonismele sociale fundamentale care acționează, direct sau indirect, pînă astăzi. Acestei lumi ei îi contrapun valori autentice, frumosul, demnitatea, munca, acțiunea, un colț liber de cer albastru văzut din penitenciar, o grădină înflorită, o cetate nouă. Poate de aceea ne zguduie atît de adînc adevărul despre om rostit de ei. Tudor Vianu afirmă că „omul modern a dobîndit o nouă adîncime a conștiinței de sine prin operele lui Dostoievski". Cehov a venit, nu doar în sens cronologic, după acest titan al literaturii universale. Dar cine ar putea afirma în deplină cunoștință de cauză — în lumina civiliza-

ției acestui secol — că, re-făcînd drumul predecesorului său, nu l-a egalat în multe privințe și că nu l-a și depășit într-un fel ?

2

Blok și Dostoievski. Interferențe

La prima vedere pare stranie alăturarea acestor două nume. Relația poeziei și dramaturgiei simboliste ruse cu Dostoievski s-ar reduce la probleme filozofice, la exaltarea transcendentalului și nicicum n-ar cuprinde sfera poeticii. Ce poate să aibă comun un poet cu un romancier ? Și, în definitiv, cine a fost Alexandr Blok, tradus în românește destul de mult, dar cunoscut, după părerea noastră, destul de puțin ? E drept că poemul *Sciții* a fost tradus în anul următor dispariției poetului, în 1922, de I. Duscian și I. Buzdugan, ultimul traducînd în anul 1926 și renumita epopee dramatică *Doisprezece*. În perioada postbelică au apărut mai multe volume datorate unor traducători ca Radu Boureanu, M. Djentemirov, Victor Tulbure, sau versiunile incluse în antologia lui A. E. Baconsky. Poetul Aurel Rău, traducător și el al poemului *Doisprezece*, asociază numele lui Alexandr Blok cu cele mai de seamă figuri ale literaturii universale, fiindcă în opera acestuia „religia, istoria, iubirea, moartea, teme care și-au pus pecetea de atîtea ori pe plăsmuirile cele mai adînci de la Homer la Shakespeare și de la Dante la Dostoievski, sînt readuse inedit, împreună, într-o dezbatere poetică a umanului“ [1]. Totuși, cititorul român se află și astăzi abia la începutul receptării fundamentale a operei lui Blok ; îi lipsesc traducerile la un nivel apropiat de original ale unor cicluri definitorii pentru universul său poetic, îi lipsesc și prezentările critice mai ample, mai adecvate.

Alexandr Blok este cel mai mare poet rus de la începutul secolului, poet egalînd în ceea ce privește factura versului pe Pușkin. El a intrat în literatură ca simbolist cu volumul *Versuri despre Preafrumoasă Doamnă* (1903), devenind curînd rapsodul civilizației moderne, al orașului cu universul lui străin omului, al infernului modern, dar și al pasiunilor dîrze, al răzvrătirii intelectualității ruse, care căuta în mod

dramatic drumul spre popor (vezi ciclurile *La răscruce de drumuri*, 1902—1903 ; *Aburii pămîntului*, 1904—1905 ; *Orașul*, 1904—1908, *Măști de zăpadă*, 1907, *O lume infernală*, 1909—1916 ; *Răzbunare*, 1908—1913 ; *Patria*, 1907—1916 ; *Despre ce cîntă vîntul*, 1913, și, în sfîrșit, poetul revoluției (*Doisprezece*, 1918).

În cadrul genurilor literare rigid înțelese, contactul artei lui Blok cu Dostoievski pare cu totul „nereglementar". Dar și în domeniul prozei, relațiile continuare-respingere au fost cît se poate de „nereglementare", în fiecare caz cu totul particulare.

Astfel, se pare că e greu de spus dacă Cehov este urmașul cel mai în drept al lui Dostoievski în proza rusă de la cumpăna secolelor. Alții, de exemplu Leonid Andreev, îl revendicau deschis, zgomotos chiar, însă același Andreev, angajîndu-se pe linia unei arte expresioniste, a unei imagistici abstract-schematizante, s-a îndepărtat prea mult de predecesorul său. În schimb un reprezentant de frunte al simbolismului rus, Andrei Belîi, îl renega pe Dostoievski în articolele sale, dar îl urma ca prozator, ca autor al unor opere de mare răsunet cum sînt *Petersburgul*, *Porumbelul argintiu* etc. Îndepărtarea lui Belîi de predecesorul său, lucru inevitabil în cazul fiecărui mare artist, nu rupe însă toate firele de legătură și, în domeniul formelor narative, al valorificării resurselor mitologice, a psihologiei profunzimilor, se situează pe poziții de continuator și nu de protestatar. *Demonul meschin* al lui Feodor Sologub este de neînchipuit fără autorul *Demonilor* și al *Fraților Karamazov*, cu toate că se deosebesc fundamental. Pe acest fundal, ni se pare totuși, că Cehov a fost acel scriitor care îl urmează pe romancier în ceea ce avea el cel mai important — un realism reînnoit, integrator al modernității. Dar cît de puțin a fost înțeles pînă acum caracterul acestor raporturi am văzut în prima parte a studiului.

În domeniul prozei, raporturile urmașilor imediați cu predecesorul Dostoievski se dovedesc la prima vedere ascunse, contradictorii, paradoxale chiar. Dar ele sînt, cu toate acestea, definitorii pentru procesul literar, constituind premise pentru poetici noi, moderne. De aceea nu trebuie să ne mirăm de prezența contactelor, a interferențelor plenare de

motive şi în domeniul poeziei şi al dramaturgiei. Mai mult, dacă facem abstracţie de divergenţa genurilor, fenomenul receptare-respingere, localizat în cazul celor două personalităţi, se dovedeşte dintre cele mai semnificative pentru destinul literar al lui Dostoievski.

Moare un romancier şi se naşte un poet. Schimbul de generaţii se efectuează pe o distanţă mică în timp, aproximativ două luni : Blok s-a născut la 28 noiembrie 1880, Dostoievski a murit pe data de 9 februarie 1881. Prezenţa lui Dostoievski în viaţa spirituală a viitorului poet datează încă din anii copilăriei. Alexandr Blok, descendent pe linia paternă a unui medic german venit în Rusia încă înainte de Petru I, şi-a petrecut copilăria în familia bunicilor din partea mamei. Bunicul, Andrei Beketov, renumit botanist, rector al Universităţii din Petersburg, unul din fondatorii Cursurilor superioare *Bestujev*, destinate femeilor, era, din punct de vedere moral, după cuvintele nepotului, „un idealist pur sînge", iar atitudinea sa politică seamănă oarecum cu aceea a lui Saltîkov-Şcedrin, în orice caz, era liberală şi antimistică. Pentru majoritatea familiei Beketov, Dostoievski din ultimii ani ai vieţii sale era un „retrograd". În poemul neterminat *Răzbunarea*, implicînd destinul intelectualului rus nobil prin prisma a mai multor generaţii, se aminteşte şi de Dostoievski. Prezentînd viaţa saloanelor de la sfîrşitul deceniului al optulea, autorul observă :

La seratele de la Anna Vrevskaia
Era prezentă societatea cea mai selectă.
Dostoievski, bolnav şi trist,
Venea aici către sfîrşitul vieţii
Spre a-ndulci povara vieţii aspre,
Să acumuleze veşti şi forţă
Pentru „Jurnalul". (In acea vreme
El era prieten cu Pobedonoştev.)

Ulterior, în anii optzeci, şeful sinodului este caracterizat ca prim exponent al reacţiunii : „În acei ani îndepărtaţi, surzi, / Întunericul şi somnul domina sufletele : / Peste Rusia Pobedonoştev / Şi-a întins aripile sale de bufniţă". Este clar că în acest context, gestul politic (menţinerea relaţiilor cu Pobedonoştev, în realitate, de prietenie nu era vorba) al lui

Dostoievski, condamnat în primul rînd de liberali (Turgheniev capătă în schimb o caracterizare apologetică), implica și poziția auctorială. Dar (și critica a semnalat acest lucru) poziția lui Blok purta pecetea unei viziuni aparte. Poetul condamna și liberalismul, acordînd prioritate la acea dată puternicei, extraordinarei personalități umane. O asemenea personalitate în poem este tînărul om de știință (tatăl poetului) :

El a fost observat de Dostoievski.
„Cine-i acest bărbat frumos ?" — a întrebat
Cu voce stinsă, aplecîndu-se spre Vrevskaia : —
Seamănă cu Byron". Cuvîntul
A fost preluat de toți...

. . . . . .

„El e Byron, adică — Demon". Oare ?
Într-adevăr, seamănă cu mîndrul lord... [2]

Fapt este că în tinerețea poetului atitudinea „liberală" față de Dostoievski a întîrziat, se pare, receptarea mai profundă a operei. Acceptînd acest ecou venit din familie, ca primă reacție față de personalitatea marelui romancier, trebuie să-i contrapunem ultimele cuvinte despre destinul operei acestuia, din articolul *Intelectualitatea și revoluția* (1918) : „În timpul vieții, Dostoievski fusese aproape «hăituit», ca după moarte să fie numit «cîntărețul umiliților și obiditilor»".

Aici se întrevede încă cu greu atitudinea personală a poetului, reprezentant al simbolismului, al unui simbolism depășind limitele curentului prin arta sa originală, străină principiului exclusivist, printr-o abordare plenară, manifestă a marilor probleme sociale ale epocii, alături de cele perene, existențiale ale omului. Un asemenea poet și dramaturg nu putea să ocolească tradiția lui Dostoievski.

Atitudinea personală față de Dostoievski avea și ea rădăcini adînci în copilăria lui Blok. Bunica poetului, Elisaveta Beketova era om de litere, traducătoare a zeci de volume (printre autori : Thomas Moore, Walter Scott, Dickens, Thackeray, Hugo, Flaubert, Maupassant ; ea a cunoscut personal pe mulți scriitori, printre care pe Gogol, Tolstoi, Maikov, frații Dostoievski, la a căror revistă a și colaborat).

Beketova traducea pînă la 200 coli de autor pe an, avea o fire deosebită, dinamică și o viziune originală asupra vieții, „un stil plastic, un limbaj precis și cutezător trădînd originea căzăcească", cum nota ulterior poetul în *Autobiografia* scrisă în 1915. Aici, nepotul remarca : „Eu păstrez cu pietate exemplarul unui roman englezesc pe care F. M. Dostoievski i l-a înmînat cu propriile sale mîini în vederea traducerii apărute ulterior în «Vremea»".

Rolul operei lui Dostoievski în formarea personalității creatoare a poetului, dramaturgului și eseistului Blok s-a manifestat în două etape. Prima cuprinde perioada 1902—1903, anii succedînd debutului, cînd el a citit (mai precis, a recitit), toată opera romancierului, lăsînd în *Jurnalul* său și în corespondență o serie de adnotări, reflecții, aprecieri. A doua etapă se bazează pe o nouă recitire integrală a operelor în vara anului 1905, cu noi adnotări și reflecții. Dostoievski a devenit un factor important în existența spirituală a poetului, în formarea viziunii sale despre viață, în elaborarea unei poetici proprii. Într-o scrisoare din 13 iulie 1903 către Liubov Mendeleeva, logodnica și viitoarea soție, dintr-o stațiune balneară din Germania, Blok deplînge stupida, asurzitoarea atmosferă și remarcă : „Ceea ce am mai bun, am din lectura lui Dostoievski..."

În corespondența lui Blok, căutarea drumului propriu în literatură apare în directă legătură cu Dostoievski. Într-o scrisoare din 5 august 1903, adresată tatălui, el se destăinuie : „...realismul meu frizează și va friza probabil și în viitor fantasticul (*Adolescentul* lui Dostoievski). Pesemne că aceasta este trăsătura mea". În alte două scrisori din 1902 (26 și respectiv 28 decembrie) către Liubov Mendeleeva, în legătură cu poezia *Toți vociferau la mesele rotunde* (Vse kriceali u kruglîh stolov), scrisă în acele zile, menționează : „Am compus niște versuri frumoase, ele au cu totul alt ton — tonul lui Dostoievski", și, după ce oferă textul, continuă astfel : „Nu e acesta simbolism ? Aici nu este vorba de lipsa formei. Acest lucru este simplu și se întîmplă în viață, la acele periferii ale ei unde stavroghinii mușcă urechea unor generali". Folosind pentru simbolism cuvîntul *dekadenstvo*, poetul precizează în același timp că poezia n-ar fi acceptată, probabil, de D. Merejkovski și de aceea trebuie

propusă revistei „Severnîe țvetî" („Flori nordice") condusă de V. Briusov.

Privită în ansamblu, paralela Blok—Dostoievski evidențiază detașarea treptată a primului de simbolismul ortodox [3]. În poetica lui Blok, transcendentalul ideatic sau afectiv, cum ar fi eternul feminin din ciclul *Preafrumoasa Doamnă*, lasă curînd locul unor măști, mituri și simboluri pline de realul lumii obiectuale, iar apoi și de însăși realitatea social-istorică [4]. Spre deosebire de Viaceslav Ivanov, poet și teoretician de frunte al simbolismului rus, el se situează pe alte poziții în evaluarea sistemului artistic al lui Dostoievski. Dacă pentru V. Ivanov planul metafizic, transcendental, al romanelor dostoievskiene prezenta nivelul superior și scopul final, subordonînd realul ca manifestare a sa, Blok distinge alte corelații între ideal și real, între bine și rău în planul realității umane înseși. El urmează mai fidel estetica lui Dostoievski cînd subliniază rolul decisiv al cunoașterii intuitive în artă, dar n-o contrapune rațiunii, el apelează chiar la știința modernă, la psihologie, care a dovedit existența reală a sugestiei implicate în miturile vechi, în magie și descîntec.

Admițînd în artă, alături de ideal, substanța realului, iar alături de fantastic — banalul, Blok se distanțează de poetica simbolismului — e drept unilaterală, dar revelatoare ; se distanțează chiar mai mult decît Andrei Belîi, care admitea sinteza simbolismului și realismului în opera lui Cehov.

Cîteva repere fundamentale pentru viziunea blokiană a universului ideatic și artistic al lui Dostoievski ne oferă eseul *Vremuri de restriște* (*Bezvremenie*, 1906). Autentică proză artistică, acest eseu se compune din cîteva idei-motive-simboluri. Pe primul plan, *vatra*, simbolul familiei armonioase, fericite, cum apare și la Dostoievski în „povestea de crăciun" *Un băiat la bradul lui Hristos*. Reproducînd atmosfera familială sărbătorească autorul continuă : „Dar deja Dostoievski presimțise altceva : astupîndu-și urechile, ferindu-se grăbit cu mîinile de spaima celor ce puteau fi văzute și auzite, el totuși a sesizat pașii repezi furișați și a văzut bestia cenușie și scîrboasă. De aici graba lui veșnică, abisurile sfîșietoare, *Vîrsta de aur în buzunar*. Noi nu mai vrem această Vîrstă de aur, prea mult ne amintește de o doză exagerată de medicamente cu ajutorul căreia doctorul vrea să prevină

evoluția fatală a bolii. Dar n-a fost de folos nici planta medicinală a Vîrstei de aur ; imensa bestie cenușie a intrat pe ușă, s-a uitat împrejur, a mirosit și, fără ca doctorul să aibă timp măcar s-o zărească, a început să cocheteze cu toți membrii familiei, să se împrietenească cu ei și să-i molipsească. Curînd ea s-a întins lîngă vatră ca la ea acasă, a umplut locuințele intelectualilor, casele, străzile, orașele. Totul a fost acoperit de o funingine infectă și atunci a devenit clar că din moravurile respectabile și curate ale familiei ruse a crescut un păianjen cenușiu omniprezent — plictiseala" [5].

Numai scriitorii și-au ridicat vocea împotriva acestei bestii, dar nu au fost ascultați și cînd totuși au continuat să strige au fost denumiți „decadenți". Totul degeaba, păianjenul creștea, locuințele deveneau ca „veșnicia" la Dostoievski, ca „o baie țărănească, afumată, cu pînză de păianjen prin colțuri", adică inexistența vieții viitoare, neantul în accepțiunea lui Svidrigailov. Îndărătul programelor estetice zgomotoase se ascundea inițial un puls sănătos, dorința de a trăi o viață plină și frumoasă, ca păianjenul să fie alungat, dar decadenții au fost ei înșiși molipsiți de otrava păianjenului. Oamenii, scrie autorul în continuare, au început să ducă o viață străină omului, „pasiunile au dispărut și natura a devenit străină și neînțeleasă lor", au început să trăiască într-un cerc izolat, artificial, care se tot extindea, dovedindu-se a fi „păianjenul care se tîra, purtînd în pîntecul său omul normal înghițit de viu".

Situația din *Un băiat la bradul lui Hristos* este reprodusă în nuvela lui Leonid Andreev *Îngerul de ceară* într-o perspectivă nouă : atotputernicia plictisului atinge limitele absolutului. La Andreev băiatul este introdus cu forța la sărbătoarea luminoasă a familiei, în rai, dar acolo nu găsește decît o Miss care deprinde ipocrizia, o frumoasă doamnă mincinoasă și un domn chel cretin etc., adică exact ca în familiile respectabile, ca în „veșnicia" lui Svidrigailov, în „baia... cu pînză de păianjen prin colțuri". În nuvela „realistului" Andreev, eseistul descoperă o notă care îl apropie pe autor de „decadenți". Blok se referă la o frază erotică disonantă : la sărbătoarea copiilor „fetițele rîdeau, strîngîndu-și mîinile la sîn și aplecîndu-se", ceea ce introduce motivul dementei, al morții, al disperării (iarăși comparația cu Svidrigailov,

care visa o fetiță acoperită de flori). Și, în concluzie : „Bucuria s-a dus, focurile în vetre s-au stins. Timpul nu mai există. Ușile sînt deschise spre piața unde viscolește".

Dar și în piață — în viața socială — domnește păianjenul. Protestatarii ieșiți în stradă sînt remarcați din exterior. Apar hoinari singuratici, rupți de vatră (ca Versilov). Peste tot — dorințe frînte, durere. Cavalerul pe un cal obosit parcurge necontenit un cerc închis la chemarea Violetei de noapte și a unei stele imense, verzi.

Ultima parte a eseului, *Vremuri de restriște* este consacrată literaturii ruse și îndeosebi celor „doi demoni conducînd de braț pe al treilea — un titan orb aflîndu-se sub spaima unui supliciu etern. Ei sînt : Lermontov, Gogol, Dostoievski" [6].

Al treilea, orbul, ajunge la capătul lumii, într-o mocirlă cu stuf : „Cineva a încercat să-l convingă că acolo s-ar afla capitala Rusiei, că acolo sînt concentrate interesele imperiului, că acolo sînt luate deciziile asupra destinului acestuia. Sub zgomotul trăsurilor birjarilor plimbînd prin mocirlă niște ființe palide, în sunetul sirenelor de la fabrici, în fumul coșurilor ridicîndu-se din negură orbul sorbea vinul cetii petersburgheze. El a fost trimis în lume pentru suferință și și-a împlinit destinul. El visa Divinitatea, Rusia, visa restabilirea echității în lumea întreagă, visa protejarea obiditilor și umiliților precum și realizarea idealurilor sale. El credea și aștepta zorile. Și iată că în fața eroului său, asemănător cu el însuși, s-a făcut lumină și în fundul gangului, la cotitura scării a apărut cea mai înfricoșătoare figură, încarnarea haosului și a neantului, figura lui Parfeni Rogojin. Era clipa fericirii orbitoare. Și momentan totul a dispărut ca vîrtejul. A apărut epilepsia. Așa s-a împlinit destinul înainte de vreme : neantul și-a aflat încarnarea... Dostoievski visează armonia eternă, dar, trezindu-se, n-o găsește, arde și piere" [7].

Concluzia finală expusă aici este la prima vedere paradoxală : pentru Blok, cei doi scriitori contemporani, Zinaida Hippius și Feodor Sologub, despre care vorbește în continuare, „sînt mai aproape de Lermontov și de Gogol, decît de Dostoievski. De la primii doi am moștenit înțelepciunea, de la al treilea, poate, numai experiența suferinței" [8].

Această viziune lucidă, sumbră și pe undeva inadecvată și nedreaptă a operei dostoievskiene nu poate fi înțeleasă decît implantată în anumite condiții istorice, într-un anumit mediu. Demersul lui Blok se dovedește epocal — ca importanță și ca idee dominantă, caracteristică — fiindcă are în vedere un umanism al faptelor, cel real. E drept că același lucru cerea și Dostoievski și continuitatea se simte la Blok la fiecare pas. Totuși, soluția pozitivă, practică a romancierului s-a dovedit utopică, iar modernitatea de la începutul secolului al XX-lea cerea fapte. În consecință, poetul respinge nu idealul Veacului de aur, ci aplicarea lui utopică, mai precis neaplicarea lui.

Interpretarea finalului din romanul *Idiotul* cu accentuarea ideilor tragic-nihiliste pornește dintr-o stare de deznădejde și disperare, vine preponderent din exterior. Sistemul motivelor, am văzut într-un studiu anterior, confirmă că în opinia lui Dostoievski, Rogojin, pasionalul proprietar, este dublu ucigaș, fapta lui împingînd și pe Mîșkin în neant, în *infernul* bolii și nu în raiul ei. Gesturile greșite ale eroului și clipa aurei în pragul crizei epileptice nu sînt decît contrapuncte luminînd abisurile sufletului, adîncimea tragediei. Prăbușirea preabunului și preanobilului prinț nu anihilează bunătatea lui, idealul său sublim, cu toate că și el contribuie dintr-o eroare tragică la finalul fatal.

Atît de pătrunzătoare în ansamblu, abordarea critică a unor motive dintre cele mai importante ale romanelor lui Dostoievski merge, bineînțeles, în paralel cu ecourile, ascunse sau deschise, pozitive sau negative în creația poetică propriu-zisă. Am mai amintit de multitudinea interferențelor tematice, de reluarea unor simboluri, imagini și embleme ca și de frecvența reminiscențelor stilistice. În ceea ce privește interferența tematică, grăitoare, bineînțeles, și ea în sine, am dori totuși să-i depășim cadrul, urmărind de la bun început originalitatea tratării de către cei doi scriitori a temelor comune. Ni se pare insuficientă evidențierea unor teme generale „comune" sau folosirea în ambele cazuri a acelorași motive obiectuale și psihologice, fiindcă ne interesează revelarea unor semnificații estetice atît prin substanța lor, cît și prin modalitatea lor de exprimare. Conceptul de motiv literar avansat de noi în altă parte are menirea să identifice

și aici o serie de structuri artistice semnificative, irepetabile, construite cu ajutorul diferitelor mijloace ale limbajului, și să marcheze semnele folosite în limbajul comun sau în opera predecesorilor. În lumina unei asemenea concepții, miturile, simbolurile, imaginile obiectuale, motivele psihologice și alte motive locale sînt interpretate ca elemente integrate, retopite prin prisma viziunii originale a creatorului. Toate acestea sînt asimilate motivului literar care poate coincide doar cu un mit reinterpretat sau cu unul nou, cu un simbol încărcat cel puțin parțial cu o nouă semnificație. Dacă subiectele, temele, miturile, simbolurile sînt integratorii poeziei blokiene, motivele literare sînt niște superintegratori sau, mai bine zis — motorul și scopul integrării [9].

În spiritul celor spuse, încercăm să surprindem în creația lui Blok cîteva motive literare care se interferează cu unele motive dostoievskiene. Pe primul loc se situează motivul *înstrăinării-dedublării.*

Precum partea introductivă a unei simfonii, poezia *Către Muză* din ciclul *O lume infernală* (*Străsnîi mir*) lansează temele principale ale întregului ciclu [10]. Pe fundalul unei crize morale acute apare semnul pierzaniei, al fericirii batjocorite și ipostaza Muzei ademenitoare, demonice : „Rea sau bună ? — Nimic din tine nu e de pe aici. / Pe drept se spune despre tine / Că pentru unii ești Muză și minune. / Pentru mine ești chin și iad", spune eroul liric, pentru că, sleit de puteri, în loc să moară, a ridicat privirea spre chipul ei : „Am vrut ca noi să fim dușmani, / Deci de ce mi-ai dăruit / Cîmpia cu flori și bolta cu stele, / Tot blestemul frumuseții tale". Poeziile următoare creează o atmosferă urbană — „zăpadă, tramvaie, clădiri" — zgomotului monoton îi este opus „viforul și bezna" sufletului, apare motivul întoarcerii-iertării în preajma „farului călăuzitor", al „clopotelor proprii" care să-l salveze de „desfrînul nocturn". În „aceste zile galbene", la „balul dement, diavolesc", „tu ai să mă ucizi cu privirea — cu pumnalul tău". Din creația cristalină, dintr-un vis invizibil, la restaurant se aude o melodie țigănească, strigătul viorilor și, ca vîntul, apare figura fetei în oglindă și la întîlnirea privirilor „un spațiu albastru-arzător", Magdalina, Magdalina ! Cele două jumătăți ireconciliabile ale vieții — cea distrusă de patimi și cea luminoasă, simbo-

lizată de soare, de vînt, rug și furtună, deci pasiunile — sugerează moartea : „Sfărîmă viața, precum eu sparg cupa !" În sistemul acestor motive poemul *Dublul* (*Dvoinik*) aduce o clarificare, un nou accent, o nouă întorsătură.

Poemul următor al ciclului poartă titlul *Cîntul Infernului* (*Pesn' Ada*), avînd în manuscris un scurt comentariu cu mențiunea că primul vers *Den' dogoral... — La giorno se n'andava* — este preluat din Dante (*Infernul*, Cîntul II, 1) și cu specificarea, printre altele, că cuvîntul „infernal'nost'" întrebuințat în context, a fost folosit de Dostoievski. Dedublarea este implicată și aici : „Eu nu mă aflu acolo. Merg pe poteca nopții / Subterane, alunecînd pe terasele strîmte ale stîncii / Infernul cunoscut se uită în ochii goi. / / Eu am fost aruncat pe pămînt într-un bal strălucit, / Și în dansul sălbatic al măștilor și al fetelor îmbrăcate / Am uitat dragostea și am pierdut prietenia. / / Unde ești însoțitorul meu ? — O, unde ești, Beatrice ? — Merg singur, pierzînd drumul cel bun"... Salonul din restaurant amintește „lumea cea groaznică", iar dublul se destăinuie : „Să știi, sînt supus supliciului crunt / Pentru că am trăit pe pămîntul jalnic / Sub jugul pasiunii goale, fără bucurie". Cînd a apărut „femeia minunată", singura detestînd mîngîierea, dublul s-a purtat ca un vampir și astfel s-a ajuns la infern, care este asociat cu saloanele de restaurant, cu întunericul dormitorului.

În continuare, ciclul dezvoltă alte motive. Poezia *Demonul* (*Demon*) are repere evidente din Lermontov și Vrubel, iar *Dansurile morții* (*Pliaski smerti*) păstrează din nou reminiscențe dostoievskiene. Eroul primului dans este funcționarul mort, care, pentru carieră, se furișează în societate („vtirat'sia" și alte cîteva expresii sînt ale lui Goliadkin) și își ascunde „zgomotul oaselor". „Mortul toată ziua trudește la raport", iar după ce se termină programul, „mișcîndu-și fundul, povestește senatorului o anecdotă scabroasă". Aici, din nou reminiscențe din *Dublul* lui Dostoievski, iar formula fantasticului, mai necondiționat, mai direct decît la predecesor, nu este totuși independentă de nuvela fantastică *Bobok*. Spre deosebire de romancier, chiar în lumea ipocrită a desfrîului apare vocea unui dublu, de data aceasta omenesc, dialogînd cu iubita : „Prietenul meu obosit, mă simt ciudat

în această sală" / „Prietenul meu obosit, mormîntul este rece". / „E deja miezul nopții". — „Da, dar n-ai invitat-o la vals / Pe doamna". Apoi urmează poezia indicînd în titlu denumirea motivului :

DUBLUL

Odată în ceața de octombrie
Umblam aducîndu-mi aminte o melodie
(O, clipa sărutărilor nevandabile !
O, mîngîierile fecioarelor incoruptibile !)
Și iată — în ceața de nepătruns
A apărut melodia uitată

Și am început să visez tinerețea
Și pe tine, vie, și pe tine...
Și am început să zbor cu visul
De vînt, de ploaie, de întuneric...
(Astfel vine în vis tinerețea timpurie.
Dar tu... te vei întoarce oare ?)

Deodată văd — din noaptea cețoasă
Se apropie de mine clătinîndu-se
Un tînăr care îmbătrînește (Ciudat,
Nu l-am visat oare ?)
Iese din noaptea cețoasă
Și se apropie de mine.

Și șoptește : „Am obosit să tot hoinăresc,
Să respir ceața umedă,
Să mă oglindesc în oglinzi străine,
Și să sărut femei străine..."
Și a început să-mi pară ciudat
Că îl voi întîlni din nou...

Deodată — el a surîs obraznic
Și nu mai este nimeni lîngă mine...
Îmi este cunoscută această figură tristă
Și am văzut-o pe undeva...
Poate chiar pe mine însumi
M-am văzut în apa oglinzii ? [11]

Titlul acestei poezii nu repetă din întîmplare titlul romanului timpuriu al lui Dostoievski ; *noaptea — ceața — oglinda — zîmbetul impertinent* — toate trimit la domnul Goliadkin-senior, la dublul lui mitic și real. Și aici lumea sentimentelor omenești veritabile se susține pe puritatea idealurilor tinereții, cu toate că speranța păstrării ei, spre deosebire de ceea ce găsim în romanul lui Dostoievski, nu este încă pierdută. Acesta este și sensul întrebării : „Și tu ? Te vei întoarce oare ?" Dublul întruchipează pe tînărul ce îmbătrînește, îi este antitetic și în același timp identic cu starea actuală a eroului liric. Este totuși, în primul rînd, jumătatea curată a sufletului, caracterizată în monologul scurt al dublului prin respingerea înstrăinării, prin condamnarea părții murdare a sufletului, a eului cel rău. De fapt figura dublului, la început apărută în paranteză, sugerînd magistral situația lui ascunsă în substratul sufletului eroului liric, întruchipează puritatea tinereții și a idealului, visul de a se întoarce la ea, visul de a-și recîștiga iubita imaculată.

De fapt, fantasticul imaginii devine aici transparent, transformîndu-se în extravertire, cum se întîmplă de obicei și la Dostoievski, dezvelind mecanismul ei artistic („Poate chiar pe mine însumi / M-am văzut în apa oglinzii ?") și căpătînd un caracter pur psihologic.

În acest sens, Blok urmează pe Dostoievski, care a abordat dedublarea tocmai ca o stare sufletească, înglobînd poli antitetici incompatibili cu perspectiva sumbră de destrămare a personalității umane. Romancierul a descris nu numai dedublarea posibilă, proprie în concepția sa oricărui om tinzînd spre ideal, dar și, chiar cu precădere, dedublarea propriu-zisă, cu antagonismele sufletului bine conturate. Și aici apar diferite faze, cea incipientă (Versilov), avansată (Ivan Karamazov) și deplină (Goliadkin, Stavroghin). În *Dublul* lui Blok ne aflăm din punct de vedere al intensității dedublării în faza incipientă, apropiată de cea a lui Versilov. Diferența este însă esențială, fiind vorba nu de un personaj epic obiectivizat, ci de unul liric aproape identic cu creatorul și pe deasupra cu un alt creator. Dorința de a depăși dedublarea, criza morală, înstrăinarea devine aici un scop declarat al unei situații de altfel obiectivă ca și în atîtea cazuri în romanele dostoievskiene.

Motivul dedublării, ca urmare a ciocnirii dintre neputință, golul sufletesc, pe de o parte, și valorile spirituale, pe de alta, adică a tendințelor, ce se exclud reciproc, ale cinstei și necinstei, fidelității și trădării, precum și modalitățile originale, legate de întruchiparea lui, apare astfel ca sferă de interferență în opera celor doi scriitori. Mai rămîne să remarcăm o notă originală în poetica dedublării la Blok, o trăsătură care evidențiază caracterul inedit al artei sale. Riscăm afirmația că este vorba chiar de o nouă poetică a dedublării. Pentru a ne convinge de acest lucru trebuie să înțelegem caracteristicile celor două părți antagoniste ale sufletului extrovertite în două figuri: eroul liric și Dublul. Este oare Dublul purtătorul jumătății întunecoase, rele (cum se întîmplă de cele mai multe ori la predecesorii poetului, iar eroul liric — luminos, bun? Sau invers? Categoric — nu. La rîndul lor amîndoi sînt dedublați.

Starea actuală reală a eroului liric se caracterizează prin aceea că el se află în „ceața de nepătruns", în „noaptea întunecată". Acestei stări de degradare morală i se contrapune tinerețea, puritatea, chipul iubitei ca expresie a fericirii adevărate, a setei de ideal, a timidei și arzătoarei dorințe de regenerare.

La rîndul său Dublul, „tînărul îmbătrînit", *condamnă* și nu propagă alienarea, trădarea autenticului *eu*, el a obosit de ceața umedă (în care se află eroul liric), este epuizat de înstrăinarea, de trădarea propriului *eu*, este sătul de a „săruta femei străine", de a „se oglindi în oglinzi străine". Această condamnare categorică a răului este, poate, mai necesară pentru regenerare decît visul purității ideale. Pe de altă parte, „tînărul îmbătrînit" are un surîs obraznic, este și rău.

Goliadkin se uita într-o singură oglindă, iar Dublul său era univoc amoral, carierist, și din perfidie îi plătea cu aceeași monedă: „o să ne ocupăm de intrigi împreună, nu-i așa?" În poezia lui Blok avem două oglinzi puse una în fața celeilalte, avem un sistem de oglinzi, fiindcă cele două figuri se oglindesc una în alta la nesfîrșit și devin identice, ceea ce se și remarcă în ultimele rînduri: „Poate chiar pe mine însumi / M-am văzut în apa oglinzii?"

De la această tehnică a dedublării nu este decît un singur pas pînă la structura în care Dublul, reprezentînd forța răului, devine purtătorul valorilor morale autentice, exponentul

eului cel bun. Şi Blok face acest pas. El creează, deci, figura Dublului care nu mai este exponent al jumătăţii rele, cum se întîmplă de fiecare dată, e drept altfel, la Dostoievski, ci al părţii bune, ideale chiar. Astfel, dublul, în loc să urmărească şi să distrugă eul cel bun al poetului, tinde să-l salveze. Deosebit de interesantă din acest punct de vedere este poetica dedublării în poezia *De strajă* (*Na straje*) din ciclul *Masca de zăpadă* (*Snejnaia maska*) [12] :

Eu sînt nesupus şi liber
Eu dispun de destinul slobod.
Iar El — deasupra apei adînci
Înalţă spre cer trompeta.

El vede cînd sînt infidel,
El îmi ia în seamă faptele.
Şi din spuma cetii năvalnice
Se ridică trompeta sa luminoasă.

Şi, coborînd spada pe valuri,
El nu schimbă privirea scrutătoare.
El păzeşte fiecare sărutare
Cădere, jurămînt şi ruşine.

Şi El o să mă cheme să dau socoteală,
Ridicînd spada luminoasă.
Şi va cădea cometa întunecată
În viforul noilor întîlniri tulburi.

Aici, motivul literar este apropiat de una din variantele lui Dostoievski : existenţa concomitentă în lumea interioară a omului a unor tendinţe incompatibile, a unor sentimente şi idei de factură contradictorie, şi mai ales extinderea fatală a răului. Conform tradiţiei, dublul este partea mai rea a „eului" uman. Ivan Karamazov chiar o şi spune diavolului. Dimpotrivă, la Blok, dublul ia asupra sa rolul opus al jumătăţii pozitive a eroului liric, devine purtătorul valorii morale, al idealului şi, în acest sens, devine salvator (emblemele trompetei şi spadei trimit la îngerul-păzitor). Tangenţial, acest lucru este întărit şi de versurile poeziei *Surprins de vifor* din acelaşi ciclu. Chipul luminos al „Străjerului" este

opus celeilalte jumătăți, întunecate, a sufletului pe care o învinuiește de „trădări", „căderi", „rușine". Finalul sugestiv, de proporții cosmice, psihologice, cuprinde această „rezistență" : „Și va cădea cometa întunecată / În adîncurile unor noi întîlniri tulburi".

Trecînd prin procesul de criză, eroul liric, stînd pe marginea prăpastiei, veșnic pîndit și amenințat, poate totuși, datorită elementului său luminos, să evite prăbușirea. Mutarea, în cadrul motivului dedublării, a jumătății mai bune în locul celei rele și invers (fenomen rar, deși nu unic, în literatura universală) nu-i schimbă identitatea. În același timp acest lucru nu este un simplu procedeu formal. Această schimbare se leagă de înclinarea, neconștientizată deocamdată, spre o rezolvare pozitivă, ce trădează existența în lumea interioară a eroului, a unui „înger păzitor". O astfel de înlocuire se înscrie firesc în poetica lui Blok, întrucît el dirijează ca un vrăjitor diferitele măști și embleme, eliberînd „vocile" din adîncurile sufletului omenesc. Este interesant de observat că Esenin, în această privință continuator, fără îndoială, în egală măsură, atît al lui Dostoievski, cît și al lui Blok, revine în poemul *Omul negru* la formula în care dublul figurează partea rea, pătată, a sufletului, folosind altfel unele motive obiectuale comune, ca de exemplu oglinda spartă.

De altfel și în creația lui Blok dedublarea apare și în varianta în care dublul figurează polul negativ. În poemul dramatic *Teatrul de bîlci* (*Balagancik*, 1906), autorul recurge liber și natural la procedee legate de o asemenea utilizare a motivului dedublării : „Merg, supus crudului destin, / O, flutură, pelerină, ghid de foc / Dar în trei vom porni pe drumul sumbru : / Tu — și eu — și al meu dublu. / Dispar în viscolul pelerinelor. / Din mulțime pare să se smulgă după ei / un al treilea, întrutotul asemănător îndrăgostitului, / tot — ca o limbă de flacără neagră". În poezia lirică însă se impune cu precădere cealaltă variantă.

La Dostoievski sensul dedublării se dezvăluie în structura epică obiectivă, în soarta eroului, în faptul că îi este amenințată existența, în pieirea lui. Poetul evidențiază liric acest sens direct, în numele său, evaluînd fenomenul, în a cărui umbră rămîne naratorul. Blok lărgește diapazonul poe-

ziei nu numai în planul tematicii, cucerind pentru lirică domenii noi, pînă atunci „prozaice", el face achiziții și în domeniul structurii, al formelor. Limitele genului liric le împinge mai departe în contul epicii și al dramei. O face în parte, pornind de la modalitatea dedublării : dublul derivă din imaginea fantasticului *Al treilea*, din „înger", din mască sau din ipostaza real-psihologică. Toate acestea sînt cuceririle dobîndite de arta sa unică. Cercetarea relațiilor existente între dedublare, pe de o parte, și modalitățile simbolice ale măștilor, vocilor, personificărilor metaforice pe de alta, promite, astfel, rezultate bogate. O să ne referim la un singur exemplu, poezia *Cînd sorbul ud, cu crengi brumate* a cărei structură este înălțată pe fundamentul dedublării :

Cînd sorbul ud, cu crengi brumate,
Va da ciorchini de-un roșu ton, —
Cînd mîna gîdelui va bate
În palmă ultimul piron, —

Cînd lîngă rîuri, în tăcere,
Pe-un deal ce-n ceață s-o-ngîna,
În fața patriei severe
Pe cruce mă voi legăna, —

Atunci privirea-nsîngerată
În fața morții cade jos,
Și văd : din zări spre mine-noată
În luntre, pe un rîu, Hristos.

În ochi — nădejdi, aceleași taine ;
În zdrențe ascunse trupul lui,
Și iese jalnic dintre haine
O palmă spartă de un cui.

Hristoase ! Eu mă sting pe cruce !
E trist meleagul meu natal !
Iar luntrea ta se poate duce
Spre-al răstignirii mele deal ? [13]

(În românește de OREST MASICHIEVICI)

Procedeul dedublării nu slujește aici extrovertirii contradicțiilor antagonice interne, ci exprimă o altă stare, în sine omogenă, dar sub spectrul unor condiții exterioare contradictorii. De fapt are loc figurarea și identificarea eroului liric într-un alt personaj, Hristos, eroul liric rămînînd în tragica situație identic cu sine, nedivizat, nededublat. Figura dublului este aici o mască ce nu ascunde, nu mijlocește prin referințe un alter ego, ci potențează unicul și unitarul *eu* liric.

Originalitatea lui Blok apare desigur nu numai în interpretarea motivelor identificabile și la alți scriitori, predecesori și contemporani. Însuși sistemul motivelor literare dominante este la el inedit, ca și angrenarea motivului dedublării cu variantele lui. Un exemplu interesant ne oferă în în acest sens poezia *Îngerul păzitor* din anul 1907, unde dedublarea apare în planul întregului text. Figurii Îngerului-păzitor îi este opusă figura eroului liric, ale cărui trăsături se clarifică în cursul dezvoltării simbolului ipostaziat al titlului. Poezia pare construită pe două oglinzi puse față în față, în care se oglindesc reciproc eroul și îngerul lui păzitor. Aceasta devine posibil datorită faptului că la nivelul substructurii, la nivelul fiecărei imagini luate separat, există de asemenea o dedublare. Antitezele paralele traversează toată poezia și se realizează la nivelul celor mai multe versuri luate separat. Cu ajutorul formulei : „Te iubesc, pentru că..." (acest ultim segment se repetă ca o anaforă în 12 rînduri) ; printre ele apar : „îngerul păzitor din beznă", „luminoasa mireasă — ridicarea tainei", „libertatea — închisoarea" etc. Eroul liric evidențiază, în autocaracteristica făcută latent : „te iubesc... pentru că nu putem trăi în înțelegere, / Pentru că vreau și nu am curajul să omor..." — trăsăturile contradictorii ale propriei firi și contrastele în ceea ce privește imaginea soției și a vieții, așa cum e ea.

Dedublarea eului (care tinde spre un ideal, am spune cu cuvintele lui Dostoievski), antinomiile existenței sînt degajate din condiția umană, din realitate, de cutezanța/spaima angajării în acțiune sub deviza acelui „te iubesc", care cuprinde și opusul său — „te urăsc" :

Pentru că eu parte ţin sărmanei gloate,
Iară ţie alte îndrăgiri ţi-s date.

Pentru că ne paşte-o cruntă dezbinare.
Pentru c-aş ucide, însă nu-s în stare

Să lovesc în laşii care fără foc
Au trăit lăsîndu-mi neamul sub obroc.

Care-n lanţ, şi-n temniţi pe cei bravi i-au frînt
Şi n-au dat crezare focului meu sfînt.

Care au vrut cu banii, ziua mea de mîine
Să mi-o ia în schimbul unui trai de cîine...

Pentru că sînt gata tîrgul să-l închei,
Pentru că străbunii au fost robi şi ei,

Pentru că blîndeţea sufletu-mi răpune,
Să ridic cuţitul mîna nu voi pune.

Te iubesc şi pentru slăbiciunea mea.
Pentru amarul sorţii şi tăria ta. [14]

(În românește de VICTOR TULBURE)

Pe plan ontologic binele şi răul, libertatea şi robia, curajul şi laşitatea sînt, ca şi la Dostoievski, în egală măsură componente şi poluri ale unei realităţi fondate pe acerbe contradicţii, dar în planul etic se realizează o semnificaţie în plus, opţiunea găsindu-şi exprimarea cu mare forţă din interior. Răzvrătirea îl apropie aici pe Blok de Dostoievski, aspiraţia chiar şi indecisă la o atare acţiune socială — îl îndepărtează. În spatele „imnului" înălţat realităţii se ascunde jalea şi mînia. Datele fundamentale ale universului existenţial sînt dezvăluite concomitent cu structura poeziei de formularea uneia dintre ideile ei: „Şi ambivalent (*dvoistvenno*), ne este ordinul destinului: „Sîntem fiinţe libere! Sîntem robi înrăiţi!" În finalul poemului (pe care îl citäm în traducerea aceluiaşi Victor Tulbure) procedeul afirmării-negării îşi lasă locul interogaţiei:

Cine ne tot strigă? Cine, oare, plînge?
Unde mergem? Soarta la un loc ne strînge.

Fi-va înviere? Vom pieri? Ne-om frînge?

Se atenuează din nou și mai puternic implicația activă personală pînă la identificare a poetului cu mersul dramatic al istoriei. De fapt, destinul lui și al femeii iubite se realizează datorită asumării Destinului cel mare cu vocația libertății, Destin care este provocat deopotrivă prin întrebări și incitare la acțiune prin negarea pasivității vinovate.

În *Îngerul păzitor* întîlnim o mare complexitate și bogăție, o adevărată simfonie a motivelor. O asemenea structură lirică, proprie simbolismului în general, se leagă în opera lui Blok de fenomenul ciclicizării, ridicînd acest principiu structural la nivelul întregii opere, incluzînd chiar și eseurile. Neavînd cum să ne ocupăm mai pe larg de acest fenomen, ne vom referi doar la cîteva cazuri, prezentînd unele similitudini, într-o direcție sau alta, cu opera lui Dostoievski.

Motivul înstrăinării — deseori ducînd la consecințe extreme, la „totul e permis" — apare în proza lui Dostoievski într-o serie de variante. Cel mai concret în nuvela *Visul unui om ridicol*, și este urmare a indiferenței eroului față de oameni și viață. Acest motiv nu este aici predominant, ci subordonat motivului „veacului de aur", al „raiului pe pămînt", ca o posibilitate de viitor fericit al omenirii. În romanul *Frații Karamazov*, înstrăinarea lui Ivan se dovedește a fi o urmare a unei mîndrii exacerbate și a disprețului față de semeni, a lipsei umanismului „în fapte". În complexul motivelor literare interdependente, înstrăinarea se referă tangențial, în cartea a cincea *Pro și contra* și mai ales în capitolul *Legenda marelui inchizitor*, la motivele apocalipsului și al viitorului societății, construite pe dicotomia: credință — lipsa de credință. În poezia *Da, asta-mi dictează inspirația* (*Da, tak diktuet vdohnovenie*) din ciclul *Iambii*[15] complexul motivelor literare amintește faimoasele motive culminante din punct de vedere ideatic din romanul *Frații Karamazov*. Desigur, optica este aici alta, condiționată de spontaneitatea, farmecul personalității poetului, de lipsa oscilațiilor între credință și lipsa de credință. Ceva foarte apro-

piat de ceea ce neagă eroul lui Dostoievski, afirmă eroul liric al lui Blok. Mai întîi e vorba de „umanismul real" : „Visul meu liber / Zboară neîncetat acolo unde-i umilință / Unde-i mizerie și întuneric..." Și în continuare : „Tu ai văzut copii la Paris / Sau cerșetori iarna pe poduri ?" Dar Blok merge mai departe în planul ideatic, presimțind și chemînd o furtună reală : „Pînă cînd furtuna mare / Nu a măturat totul în patria ta, — /Lasă să-și dospească mînia dreaptă, / Pregătește mîinile pentru muncă..." Sau ne oferă o altă variantă a înstrăinării individului : „Dacă nu ești în stare — lasă mîhnirea și plictisul / Să crească și să ardă în tine... / Cu ura eternă pentru viață / Și disprețuind această lume, / Chiar fără crezare în viitor / Zilelor de azi le spune : Nu !"

Aici poetul îl întîlnește din nou pe marele său predecesor : pentru că „mîhnirea și plictisul", neîncrederea în viitor și în omenire, „nu"-ul esențial contrapus lor ca o negație curajoasă — toate acestea constituie trăsăturile structurii sufletești a lui Ivan Karamazov.

Complexul motivelor din romanul *Frații Karamazov* își găsește ecoul în poezia *La moartea pruncului* din ciclul *Răzbunarea* (*Vozmezdie*) [16]. Eroul liric, „trist și liber", care s-a plecat și a suportat „jigniri de neșters", deși „i s-a strîns amenințător / mîna pînă acum bună", e gata să-și înăbușe ura și să se roage micului sicriu :

Dar — să stau în genunchi
Ție să-ți mulțumesc, îndurerat ?
Nu. Deasupra pruncului blajin
Suport durerea fără Tine !

Motivul literar al răzvrătirii împotriva lui Dumnezeu, creatorul unei „lumi îngrozitoare", în care moartea poate răpune un copil nevinovat, ne trimite negreșit la argumentarea lui Ivan Karamazov din *Legenda marelui inchizitor*. La începutul secolului al XX-lea motivul însingurării-înstrăinării pare să se dezintegreze, să se contopească cu alte motive (demonismul, dedublarea, apocalipsul), unind două sfere opuse : fantasticul și cotidianul în condițiile de viață a marilor orașe contemporane.

O serie de ecouri din creația lui Dostoievski în poezia lui Blok sînt legate de tema femeii decăzute, care în Evanghelie și în textele apocrife este purtătoarea ideii salvării sufletului păcătos. Punctul de pornire al poeziei *Legenda* din ciclul *Orașul* (*Gorod*) [17] este un manuscris latin din secolul al XIV-lea despre salvarea de către Îngerul furtunii a unei fete decăzute. Poezia începe cu dezvoltarea unui motiv local — implorarea iertării. Urmează apoi : „Pe strada pustie la miezul nopții au ieșit / Fete tinere. Erau două. / Dar al Treilea, pe urmele lor / Sclipea neauzit în raza felinarului, / El era necunoscut, uneia necunoscut...". Una dintre cele două fete „a fugit în noapte" — „Și pe strada moartă, pustie au rămas... / Au rămas... Al treilea, ea și noaptea".

În prima parte a poemului, motivul literar se desfășoară în planul tradițional al mitului. În a doua parte, el apare într-o ipostază reală, pe fondul orașului modern, „Cu praful otrăvit", „cu licoarea dragostei — într-un pachet roșu de bancnote"... Dar tot aici apare și fantasticul : „Rîdea Invizibilul... — și împrăștia praful..." În această furtună de foc, unde fata totuși „A îmbrățișat strîns pămîntul", peste imaginile simbolice se suprapun cele cotidiene : „Se apropiau vecinii și șușoteau plicticos. / Un bătrîn fumuriu s-a sprijinit în cîrje", și celălalt plan, opus :

Și cerul a răspuns : din praf și învălmășeală
A apărut arhanghelul cu mîna albită :
Tuturor li s-a părut că a ieșit dintr-o mică prăvălie,
Și parcă era murdar de făină...

Dar cerul s-a deschis. Și pămîntul se odihnea.
În bătaia ploii, cîntecul roților îndepărtate încetase...
Mulțimea grohotea. Și furtuna hohotea.
Îngerul a luat-o pe fata albă în casa lui.

O asemenea împletire a planurilor (real și fantastic) e caracteristică pentru romanul *Frații Karamazov*. Motivul literar al *Legendei* poate fi interpretat ca salvarea-reabilitarea femeii decăzute în lumea orașului modern — motiv ce se întîlnește și la Nekrasov (în poezia *Cînd din ceața rătăcirii...*, punîndu-se accentul pe *salvare*) și la Dostoievski, cu accentul pus pe *reabilitare* (în *Însemnări din subterană*) —

întrucît motivul literar, desfășurat în romanul *Crimă și pedeapsă* trebuie tratat altfel : chipul Soniei Marmeladova întruchipează autojertfirea pentru cei apropiați, care ajunge la limitele suferinței posibile. În structura *Legendei*, prin imaginea *Celui de-al treilea*, de sub dominația căruia se smulge, agățîndu-se de primele raze de soare „fata în alb", este activizat motivul dedublării cu implicarea fantasticului prin figura diavolului.

Poziția lui Blok — în a cărui creație în ajunul primului război mondial, în ajunul revoluției, apare cu toată acuitatea, deschis, fără nici o ambiguitate, nu numai constatarea că lumea reală este infernală, dar și protestul împotriva orînduirii sociale bazate pe inegalitate și lipsă de libertate — devine, am putea spune, mai consecventă decît cea a lui Dostoievski. Acceptînd revolta fără echivoc, iar apoi revoluția, Blok se dovedește, în același timp, a fi adversarul lui Dostoievski. Dar chiar și aici se întîlnește din nou cu el.

Ultimul și spectaculosul aspect al interferențelor, Blok—Dostoievski se consumă în cadrul motivului revoluției, în finalul mult discutat al poemului *Doisprezece*. Prezentînd pe soldații revoluției la nivelul fantastic al autenticității realului, dînd glas chemării mobilizatoare : „Dîrz pasul, revoluționar !", poetul arată în ultimele versuri ale poemului :

...Astfel merg cu pasul mare —
Înapoi — un lup flămînd,
Înainte — lung în zare
Steag de sînge, fluturînd,
Și de viscol apărat,
Și de glonț nevătămat —
Cu pas galeș peste salbe
De fulgi reci, sticlind frumos,
Sub cununi de roze albe —
Înainte — Isus Hristos [18].

(În românește de AUREL RĂU)

Acest final simbolic deseori încriminat ca expresie a limitelor ideologice ale poetului sau, din extrema cealaltă, pentru transformarea anorganică a figurii lui Hristos în revoluționar, se dovedește a fi de fapt cît se poate de perfect din

punct de vedere artistic și cît se poate de necesar pentru relevarea fidelă a unui aspect esențial al revoluției ruse.

Figura lui Hristos, se știe, a fost adînc implicată în teoriile socialismului utopic de unde a pătruns și în literatura beletristică. În renumita sa scrisoare către Gogol (pentru citirea căreia Dostoievski a fost condamnat), Belinski vorbea despre un asemenea Hristos care „primul a adus oamenilor ideile libertății, egalității, frăției", și după cum știm, nu o dată i-a vorbit de lucruri asemănătoare și tînărului romancier. S-a creat un nou mit, care nu avea tangență cu creștinismul oficial al bisericii, cel mult cu creștinismul din primele secole ale erei noastre.

În sînul țărănimii ruse, care pînă la mijlocul secolului trecut a trăit cu precădere în obștea patriarhală, era adînc înrădăcinată ideea unui Dumnezeu după chipul și înfățișarea ei. Însuși Blok remarca în articolul intitulat *Stihia și cultura* (1909), după ce citează scrisoarea unui țăran credincios: „Noi sîntem într-adevăr oamenii pămîntului, pentru că sîntem convinși că a noastră Împărăție Milenară va fi nu pe lumea cealaltă, nu în cer, ci pe pămînt..." ; „Sectanții noștri, mi se pare că sînt și ei revoluționari, dar programul lor a fost sugerat de Forța Necunoscută". Ideea despre „raiul pe pămînt" din scrisoarea țăranului este foarte apropiată de conceptele utopice ale lui Dostoievski despre viitor. Blok identifică în țărănime încă de pe acum o parte care reprezintă „un strat de lavă întărit la gura vulcanului",", o parte solidară, compusă din „fiii furtunii", pentru care există un singur pămînt — „pămîntul aparținînd întregului popor" [19].

Istoricul literar Vasili Bazanov, desfășurînd o amplă argumentație în sprijinul ideii că figura lui Hristos este angrenată în finalul poemului *Doisprezece*, ca de altfel și în poezia lui Esenin, într-un spirit istoric, conform realităților, conform aspirațiilor unei părți importante a forțelor revoluționare, relevă și relațiile lui Blok cu grupul socialiștilor utopici, cu tendințele revoluționare de la revista „Novaia zemlia" („Pămînt nou"), unde a fost lansat un Hristos în chip de Dumnezeu țărănesc, care cutreiera Rusia. În descrierea acestei „demonstrații" îndreptate împotriva demonstrațiilor reacționare cu prapuri bisericești, „serafimi" și „heru-

vimi", găsim chiar un fragment, în care se spune : „Și înainte merge Hristos. Satele..." [20].

Finalul citat din poemul *Doisprezece* are profunde semnificații telurice și mitologice. Frumoasa traducere a lui Aurel Rău le redă cele mai multe dintre ele. Pe baza acestei traduceri și a originalului pot fi evidențiate semnificații specifice. În urma soldaților „păşind biruitor" se află „cîinele flămînd" („golodnîi pios"), imagine la fel de expresivă ca în limba română, „lup flămînd", are, în același timp avantajul că asociază spiritul răului : Mefisto apare ipostaziat la Goethe și în cîine, iar în manuscrisul lui Blok, paralel cu textul finalului, apare notat și numele Faust.

În figura lui Hristos se acumulează trăsături eroice cu puternice accente populare ca spirit și expresie. Ridicînd „steagul de sînge", el își asumă răzbunarea dreaptă și revoluția în calitate de erou legendar și ideal. Mersul, pasul lui este „gingaș", el se ridică „deasupra viforului". (Nejnoi postupiu nadviujnoi", în traducere — „Cu pași galeși peste salbe"), deci, reprezintă un țel mai general și mai important decît cel de moment. Următoarele două versuri : „Snejnoi rossîpiu jemciujnoi, / V belom vencike iz roz" („Cu perle de zăpadă pe el, / Sub cununi de roze albe" — al doilea vers redat exact în traducerea lui Aurel Rău) plămădesc o aureolă rusească populară cu însemnele purității și ale idealului. Situarea lui Hristos în spațiu : deasupra „furtunii" și înaintea soldaților indică de asemenea calitatea lui de ideal sublim. Ipostazierea unui asemenea erou în chipul lui Hristos are în ea și ceva paradoxal. Blok simțea acest lucru ; el nota în jurnalul său : „Faptul că Hristos merge înaintea lor nu admite nici o îndoială. Nu acolo apare problema că «sînt oare ei demni de el», ci în aceea că este îngrozitor ca ei să fie din nou cu El și Altul deocamdată nu există, pe cînd ar fi fost nevoie de altul" [21].

După părerea poetului, acest Altul nu s-a zămislit în viziunea acelei mulțimi care înfăptuia revoluția în poemul său, deci el nu putea să-l inventeze, el nu accepta în arta sa decît adevărul, în aceasta rezidă modernitatea sa. Ce arăta Blok în final era faptul de netăgăduit al istoriei, iar

existența, fără îndoială, a altor fapte, sincrone și chiar mai „avansate", nu infirmau acest adevăr, ci îl confirmau.

Înfățișînd în mod autentic revoluția, Blok s-a îndepărtat de Dostoievski. Cu toate acestea, motivul revoluției rămîne la el inseparabil de „veacul de aur", de „raiul pe pămînt", visat și de predecesorul său. Astfel, cei doi mari moderni, Dostoievski și Blok, se aseamănă chiar și atunci cînd se deosebesc.

Note și comentarii*

I
Estetica și problemele poeticii

1 Scrisoare către M. Dostoievski din 9 noiembrie 1856. Corespondența scriitorului se citează după ediția: F. M. Dostoievski, *Pisma*, vol. I—IV, GIZ — „Academia" — Goslitizdat, Moscova—Leningrad, 1929—1953. În continuare trimiterile se dau în text.

2 Cf. *Biografia, pisma i zametki iz zapisnoi knijki F. M. Dostoievskogo* (Biografia, corespondența, însemnări din carnetele de note), Petersburg, 1883, p. 133—166; *Istoria russkoi kritiki* (Istoria criticii ruse), vol. II, Izd. AN SSSR, Moscova—Leningrad, 1958, p. 269—287.

3 *F. M. Dostoievski ob iskusstve* (Dostoievski despre artă), „Iskusstvo"; *Neizdannii Dostoievski* (Dostoievski inedit), „Literaturnoe nasledstvo", vol. 83, „Nauka", Moscova, 1971; F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii v tridțati tomah* (Opere complete în treizeci de volume). *Publițistika i pisma*, vol. XVIII—XXX, „Nauka", Leningrad, 1978—1983 (în curs de apariție). În continuare: *Polnoe sobrannie socinenii.*

Volumele I—XVII ale acestei ediții, apărute în anii 1972—1976, oferă opera literară — textele definitive, verificate, variantele și alte manuscrise, adnotări ale autorului depășind uneori ca volum textul propriu-zis, precum și comentarii aproape exhaustive despre geneza operei, trecerea în revistă a aprecierilor critice și a traducerilor (în zeci de limbi), creînd astfel baza unei interpretări științifice. Concomitent cu această ediție apare la Leningrad o serie de volume de studii și materiale cuprinzînd documente noi și contribuții din domeniul investigațiilor dostoievskiene, inclusiv ale cercetătorilor de renume din alte țări. Din această colecție au apărut

---

* Volumul de față a fost finalizat în primăvara anului 1983; ulterior, textul nu a fost modificat, cu excepția acestei secțiuni în care am intervenit cu unele precizări bibliografice.

șase volume al căror redactor este Gheorghi Fridlender *(Dostoievski. Materiali i issledovania* (Dostoievski. Materiale și studii), I—VI, „Nauka", Leningrad, 1974—1985).

4 G. M. Fridlender, *Estetica Dostoievskogo* (Estetica lui Dostoievski), în *Dostoievski — hudojnik i mislitel'* (Dostoievski artist și gînditor), „Hudojestvennaia literatura", Moscova, 1972, p. 97—164; R. L. Jackson, *Dostoevsky's Quest for Form. A Study of his Philosophy of Art* (Dostoievski în căutarea formei. Studiu despre filozofia artei), New Haven and London, Yale University Press, 1966; Sven Linnér, *Dostoevskij on Realism* (Dostoievski despre realism), Almquist and Wiksell, Stockholm, 1967; Kovács Albert, *Esztétika — vallomásokban* (Estetică în relevații). Studiu introductiv la Fjodor Dosztojevszkij, *A művészetről* (Despre artă), Editura Kriterion, București, 1980, p. 5—48.

Interesului actual pentru ideile estetice ale romancierului rus i-a precedat, acum șase decenii, cartea lui I. Lapșin, *Estetica Dostoievskogo* (Estetica lui Dostoievski), Berlin, 1923, prima încercare de a sistematiza, pe baze filozofice idealiste, conceptele lui Dostoievski despre artă.

5 F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. XVIII, p. 133. Din motive ușor de înțeles, inculpatul vorbește pe larg despre faptul că fourierismul este inaplicabil în Rusia, dar evidențiază aspectele pozitive ale sistemului: „secțiunea critică și sociologică (statistică) a socialismului", unde această teorie de interes științific a obținut, după părerea sa, rezultate remarcabile.

6 *Ibidem*, p. 120.

7 *Ibidem*, p. 129.

8 Pentru programul ideologic al lui Dostoievski vezi anunțul despre abonamentele la revista „Vremea" *(Polnoe sobranie socinenii*, vol. XVIII, p. 35—40) și publicistica din *Jurnalul scriitorului.*

9 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. XI, Editura Univers, 1974, p. 524—525. Traducere de Leonida Teodorescu. *Jurnalul scriitorului* este citat în continuare în versiunea aceluiași traducător.

10 *Ibidem*, p. 534.

11 *Ibidem*, p. 529.

12 Dostoievski respinge sacrificarea gratuită a frumosului, echivalînd în concepția sa cu distrugerea vieții. Tragicul, înțeles de scriitor ca pierdere a valorii umane din cauza abaterii de la normele etice generale proprie personalității umane, a fost comentat frecvent de exegeți de la N. Strahov și V. Ivanov și pînă la critici contempo-

rani (vezi, de exemplu, interesantele referiri ale Ilenei Mălăncioiu în *Tragedia existenței*, Editura Cartea Românească, București, 1980).

13 F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. XVI, p. 330.

14 *Ibidem*, p. 329.

15 *Neizdannîi Dostoievski*, p. 606—609.

16 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. XI, p. 162.

17 V. G. Belinski, *Polnoe sobranie socinenii* (Opere complete), I—XIII, 1953—1959, Izd. AN SSSR, Moscova, vol. VIII, p. 82.

18 F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. XX, p. 29.

19 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. XI, p. 60.

20 *Neizdannîi Dostoievski*, p. 609.

21 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. III, p. 5. Traducere de Nicolae Gane.

22 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. V, p. 338. Traducere de Ștefana Velisar Teodoreanu și Isabella Dumbravă.

23 F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. XIX, p. 158.

24 C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. VI, Editura politică, București, 1979, p. 229.

25 F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. XIX, p. 154.

26 Asupra disputei dintre Goncearov și Dostoievski vom reveni în studiul *Imaginea artistică multidimensională. Fantasticul și excepționalul.* Cf. și referirile la această problemă ale lui G. M. Fridlender *(Estetika Dostoievskogo), op. cit.*, p. 118—122.

27 F. M. Dostoievski, *Ob iskusstve*, p. 223.

28 *Ibidem*, p. 222, 224.

29 *Neizdannîi Dostoievski*, p. 578.

30 F. M. Dostoievski, *Ob iskusstve*, p. 260.

31 *Neizdannîi Dostoievski*, p. 610.

32 F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. XIX, p. 88.

33 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. 8, p. 646. Traducere de Emma Beniuc.

34 La această problemă ne-am referit în *Estetica actualității, a frumosului autentic*, „Viața românească", 1961/6, p. 66—76; *Belinski o spețifike soderjania v proizvedeniah iskusstva* (Belinski despre specificul conținutului în operele de artă), „Filologiceskie nauki", Moscova, 1970, 1970, nr. 6, p. 17—26.

35 F M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. XVI, p. 10.

II
Arta narațiunii

1 Platon distinge cele trei genuri în această funcție: 1. *povestirea simplă* — lirica; 2. *povestirea desfășurată prin imitație* — tragedia și comedia; 3. *modul mixt* (îmbinarea celorlalte două moduri) — epica. În *Republica*, imediat după discutarea „formelor vorbirii", autorul menționează, pe baza exemplelor din *Iliada*, că povestirea simplă presupune manifestarea deschisă a creatorului pe parcursul istorisirii și nu recurge la introducerea personajelor ca atare, spre deosebire de „imitație", care renunță la cuvintele intercalate ale autorului și se limitează la dialog. De aici și concluzia: „povestirea bazată pe imitație o întîlnim exclusiv în poezie și mitologie [...], adică în tragedie și comedie; povestirea cealaltă — în numele poetului însuși — o găsim mai ales în ditiramb, pe cînd tipul mixt — în poezia epică [...]". Deci, genul epic și nu cel dramatic, ca la Hegel, reprezintă sinteza. Principiul povestirii aplicat de Platon atît poeziei lirice, cît și celei epice (care înglobează și „imitarea" — dialogul) dovedește că viziunea sa se situează, în acest caz, la nivelul lingvistic și nu atinge structurile de adîncime ale operei literare (Platon, *Oeuvres complètes*, vol. I—II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1950, vol. I, p. 946).

2 Autorul *Poeticii* corelează *eul* creator — înțeles nu în accepțiunea gramaticală: persoana întîi singular — cu universul înfățișat: „Se poate imita povestind, fie că se povestește prin gura altuia, cum face Homer (= epica — n.n.), sau autorul își păstrează propria-i persoană, fără a o schimba (= lirica — n.n.), sau înfățișînd toate personajele în acțiune (= drama — n.n.) (Aristotel, *Poetica*, Ed. Științifică, București, 1957, p. 16—17).

3 Cf. noțiunea de *skaz* la B. Eihenbaum, V. Șklovski, B. I. Tînianov în vol. *Ce este literatura? Școala formală rusă*, Editura Univers, 1983.

4 Romul Munteanu, *Cultura europeană în epoca luminilor*, Editura Univers, București, 1974, p. 227—296.

5 Silvian Iosifescu, *Mobilitatea privirii. Narațiunea în secolul al XX-lea*, Editura Eminescu, București, 1976.

6 Mioara Apolzan, *Casa Ficțiunii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979.

7 De interes general este studiul cercetătorilor sovietici K. N. Atarova și G. A. Lesskis, *Semantika i struktura povestvovania ot tretiego lița v hudojestvennoi proze* (Semantica și structura narațiunii la per-

soana a treia în proza literară), publicat în revista „Izvestia AN SSSR", nr. 1, 1980, p. 33—46, care pornește de la cercetarea a circa o mie de opere din literaturile europene și americane din antichitate pînă azi (prima parte a studiului, consacrat narațiunii la persoana I, a apărut în nr. 4 din 1976 al revistei menționate). Aria largă de cuprindere — de la *Daphnis și Chloe*, *Tristan și Isolda*, *Don Quijote* pînă la romanul contemporan al lui Bulgakov sau Márquez — fișarea materialului din punctul de vedere al structurilor narative, al corelației autor-povestitor-personaj (universul artistic al operei), folosirea metodelor statistice și, pornind de aici, evidențierea pe scară cronologică a genezei și răspîndirii diferitelor forme, asigură cercetării un grad superior de eficacitate. La aceasta contribuie suplețea abordării problemei cu distincția dintre pronumele „eu", forma impersonală „noi", și „imaginea" autorului sau a povestitorului. Concluziile se referă deci la două structuri distincte ale narațiunii. Prima — narațiunea la persoana întîi, în care autorul se integrează în planul evenimențial, temporal și spațial al operei sau încredințează dreptul său de povestitor unui personaj — implică veridicitatea, participarea subiectivă și limitarea cîmpului vizual, pe cînd cealaltă, a narațiunii la persoana a treia, este legată de o semantică specifică, vizînd caracterul imaginar, complexitatea și caracterul obiectual al lumii reprezentate. Autorul personificat este contrapus lumii înfățișate în text, pretinzînd chiar rolul de creator al textului; de aici, diferite fragmente de „metatext", și, la nivel exterior, introducerea subiectivității sau, începînd cu *Prințesa de Clève* și îndeosebi în literatura secolului al XX-lea, apariția modelului lumii reale, prin reducerea imaginarului, accentuarea caracterului obiectiv și a complexității.

Funcția formelor de narațiune devine variată datorită folosirii condiționalului, care asigură limitarea cîmpului vizual — în general necaracteristic pentru povestirea la persoana a treia; dar același condițional poate indica semantica ambivalenței la Faulkner sau Bulgakov, sau poate fi un instrument al veridicității, cum este la Hugo. Implicarea, în limbajul naratorului, a viziunii personajelor, a modului lor de a vorbi, poate crea efectul subiectivității. Difuzia — întrepătrunderea viziunii autorului și a personajelor — se reliefează cu mijloace lexicale, sintactice, mitologice, ale modului condițional, compoziționale etc. Prima formă a narațiunii, în care autorul apare în ipostaza de creator, contrapus universului imaginar artistic, și cealaltă formă, în care autorul face parte din universul artistic,

rămîn structurile de bază ale genului epic, chiar atunci cînd ele se îmbină în unele opere, de exemplu în *Gargantua și Pantagruel, Frații Karamazov,* (Cf. Elena Loghinovski, Revista revistelor, „Izvestia Akademii Nauk", nr. 1—3, 1980, în „Revista de istorie și teorie literară", Tom 29, nr. 4, 1980, p. 649—650).

8 V. V. Vinogradov, *Poetika russkoi literaturii,* „Nauka", Moscova, 1976, p. 128.

9 *Ibidem,* p. 129.

10 Dostoievski, *Opere în 11 volume, vol.* I, 1966, p. 201. Textul romanului *Dublul. Poem petersburghez* este citat în traducerea lui Nicolae Gane.

11 Dostoievski, *Opere în 11 volume,* vol. IV, 1968, p. 128. Nuvela *Insemnări din subterană* se citează în traducerea lui V. Em. Galan și a Irinei Andreescu.

12 Cf. despre aspectele filozofice ale nuvelei *Insemnări din subterană* și implicațiile lor în romanele lui Dostoievski, ca și în creația lui Gide, Thomas Mann, Camus, contribuția remarcabilă a lui Ion Ianoși: *Dostoievski. „Tragedia subteranei"*, E.L.U., București, 1968.

13 L. Șestov, *Dostoievski i Nietzsche. Filosofia traghedii* (Dostoievski și Nietzsche. Filozofia tragediei), Petersburg, 1903, p. 55—56.

14 F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii,* vol. XVI, p. 329.

15 A. Skaftîmov, *„Zapiski iz podpolia" sredi publițistiki Dostoievskogo* („Însemnări din subterană" în contextul publicisticii lui Dostoievski), în A. Skaftîmov, *Nravstvennîie iskania russkih pisatelei,* „Hudojestvennaia literatura", Moscova, 1972, p. 91.

16 Ion Ianoși, *Dostoievski. „Tragedia subteranei"*, p. 180.

17 *Ibidem,* p. 186.

18 M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski,* Editura Univers, București, 1970, p. 9—10.

19 Jacques Catteau, *La création littéraire chez Dostoievski,* Institut d'étude slave, Paris, 1978, p. 427—434. Cf. despre ampla polemică în jurul cărții lui M. Bahtin: *F. M. Dostoievski. Bibliografia proizvedenii Dostoievskogo i literaturî o niom. 1917—1965.* „Kniga", Moscova, 1968; comunicarea lui R. Wellek *Bakhtin's View of Dostoevsky: „Polyphony" and „Carnevalesque"*, la Simpozionul internațional Dostoievski, Bergamo, 1980 și Marian Vasile, *M. Bahtin — estetician și filosof* în: M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică,* Editura Univers, București, 1982, p. 5—37.

20 Gyula Király, *Hudojestvennaia struktura rannih romanov Dostoevskogo* (Structura artistică a romanelor de tinerețe ale lui Dosto-

ievski), „Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis", Sectio Philologica", Tomus VIII, 1968, p. 123—137.

Idem, *Dostoevski. Nekotoriie voprosî romana* (Dostoievski şi problemele romanului). În *Dostoevski. Materialî i issledovania*, I, „Nauka", Leningrad, 1974, p. 83—99.

21 S. G. Bocearov, *Perehod ot Gogolia k Dostoevskomu* (Tranziţia de la *Gogol la Dostoievski)*, în *Smena literaturnîh stilei*, „Nauka", Moscova, 1979, p. 17—57.

22 L. A. Sokolova, *Nesobstvenno-avtorskaia reci (Nesobştvenno-priamaia reci kak stilisticeskaia kategoria)* (Vorbirea indirect-liberă a autorului — categorie stilistică), Tomsk, 1968.

23 Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoievskijs* (Structura textului în povestirea lui Dostoievski), Ed. Karl Maurer, München, 1973.

24 F. M. Dostoevski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. VII, p. 146, 148, 149.

25 În studiul său *Sootnoşenie prostranstvenno-vremennoi i povestvovatelnoi structurî v romane „Idiot" F. M. Dostoievskogo* (Corelaţia structurilor spaţio-temporale şi narative în romanul *Idiotul*, „Slavia", XV, Debrecen, 1977, p. 42—53), cercetătorul ungur Arpád Kovács defineşte în opera analizată *dubla distanţă auctorială*, prin care înţelege obiectivarea nu numai a fenomenului înfăţişat, dar şi a structurii narative. Spre deosebire de *Demonii*, în *Idiotul* timpul povestirii şi timpul în care se petrece acţiunea nu coincid totdeauna, ceea ce reprezintă un spor de obiectivizare. Sincronia categoriilor epice convenţionale ale spaţiului şi timpului deseori nu mai este respectată, „succesiunea spaţială a subiectului se realizează în structura corespunzătoare din perspectiva povestitorului, iar succesiunea temporală, la rîndul ei, este determinată de şirul faptelor săvîrşite de erou (Mîşkin), de împlinirea destinului său".

De asemenea, sînt aduse argumente pentru a dovedi prezenţa vocii auctoriale în vocea povestitorului fictiv şi implicarea vocii creatorului la nivelul subiectului care diferă de nivelul naraţiunii, cronotopul nerespectîndu-se.

26 Într-un studiu amplu intitulat *Rasskazcik v „Besah" Dostoievskogo* (Povestitorul în *Demonii* de Dostoievski, în *Issledovania po poetike i stilistike*, „Nauka", Leningrad, 1972, p. 136), V. A. Tunimanov distinge în acest roman „trei forme narative de bază: a) cuvîntul „cronicarului", în care domină vocea povestitorului; b) scene în care participă cronicarul, rolul său fiind foarte diferit; c) scene

fără cronicar, avînd un caracter intim, „de cameră", din care G. — v dispare total sau aproape total. În scenele de masă se folosește o structură narativă complexă: îmbinarea celor menționate mai sus". În cartea sa *Narrative Principles in Dostoievskij's Besy. A Structural Analysis* (Principii narative în *Demonii* lui Dostoievski. O analiză structurală, Ed. Peter Lang, Bern-Frankfurt am Main-Las Vegas, 1979), Slobodanka B. Vladiv identifică trăsăturile distinctive ale textului naratorului și ale textului personajelor, diferența între nivelul semantic al naratorului fictiv și nivelul autorului implicat. Discrepanța dintre cele două niveluri de sens constituie, după părerea cercetătoarei australiene, particularitatea stilistică a romanului *Demonii*. Schema socio-alegorică a romanului din perspectiva autorului implicat poate fi expusă astfel: deși generația anilor 1860 se află într-un violent conflict cu generația „părinților", societatea rusă e agitată de tulburări sociale și morale ce nu pot fi rezolvate nici de occidentalismul generației nobiliare a anilor '40 și nici de materialismul filistin al anilor '60, concluzie la care nu are și nici nu poate avea acces naratorul naiv; din cauza aceasta, șirul întîmplărilor cronicărești expuse rămîne o serie de fapte ciudate, neașteptate, bizare chiar. Din perspectiva autorului implicat tot ce se relatează în „cronica" naratorului are o motivare logică, perfect justificată istoric și politic. Din punctul de vedere al modelului semantic și al producerii de sens aparatul informațional al naratorului reprezintă o situație comunicațională deosebit de interesantă. Situația narativă este, în mare, o narațiune la persoana întîi, ce se păstrează strict în limitele poeticii unui narator ce mizează în relatarea sa de cronicar pe mărturia directă, reconstrucția pozei verbale străine (naratori indirecți creditabili), zvonuri, scene, reproduse prin aproximare. În totalitatea sa narațiunea este de tip impresionist căci determinarea senzorială predomină, iar subiectivitatea naratorului complică deliberat actualizarea ideii. Modelul semantic se manifestă cu egală pregnanță la toate nivelurile structurii românești (Cf. recenzia la această carte a Sorinei Bălănescu în *Limbă și literatură rusă*. Universitatea din București, 1983, p. 433—437).

27 Unele aspecte ale problemei sînt abordate mai pe larg (de cele mai multe ori convingător) de V. E. Vetlovskaia în *Poetika romana „Bratia Karamazovî"* (Poetica romanului *Frații Karamazov*), „Nauka", Leningrad, 1971, p. 52—68.

28 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. IX, 1977, p. 9. Romanul *Fraţii Karamazov* este citat în traducerea lui Ovid Constantinescu şi a Izabellei Dumbravă.

29 Sorina Bălănescu, *Vocea naratorului în romanul „Fraţii Karamazov" de F. M. Dostoievski*, comunicare la „Simpozion Dostoievski", 11—13 decembrie 1981, Universitatea din Bucureşti.

30 Gyula Király, *Nedeklarirovannîi avtor v romanah Dostoievskogo* (Autorul nedeclarat în romanele lui Dostoievski), „Hungaro-Slavica", 1978, p. 112.

III

„Psihologia blestemată" şi arhetipurile epocii

1

DEDUBLAREA : STRUCTURĂ ŞI SEMNIFICAŢIE

Studiul sub titlul *Structură şi semnificaţie în „Omul dedublat"* a fost publicat în „Viaţa românească", 1971, nr. 11, p. 105—113. Ulterior a apărut în revista „Canadian-Amerikan Slavic Studies", vol. 8, 1974, nr. 3, p. 408—426 şi în volumul *Dostoievski. Issledovania i materiali*, vol. II, „Nauka", Leningrad, 1976, p. 57—65. Şi-a găsit ecou în reviste de specialitate şi în monografia : Rudolf Neuhauser, *Das Frühwerk Dostoievskijs* (Opera timpurie a lui Dostoievski), Carl Winter, Universitäts-Verlag, Heidelberg, 1979, p. 167—168.

Textul publicat aici este în esenţă identic cu cel din publicaţiile amintite şi nu conţine referiri la probleme de interpretare ale romanului *Dublul* apărute ulterior.

1 Cf. notele la ediţia critică a *Operelor complete :* F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii v tridţati tomah*, vol. I, „Nauka", Leningrad, 1972, p. 482—499.

2 V. G. Belinski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. X, Izd. AN SSSR, Moscova, 1955, p. 40.

3 V. Maikov, *Kriticeskie opîti* (Studii critice), „Panteon literaturî", Petersburg, 1889, p. 327.

4 N. Dobroliubov, *Sobranie socinenii* (Scrieri), vol. III, GIHL, Moscova, 1952, p. 488.

5 A. Gide, *Dostoïevsky*, Paris, 1928, p. 138.

6 Natalie Reber, *Studien zum Motiv des Doppelgangers bei Dostojevskij und E. T. A. Hoffmann* (Contribuții la studiul motivului dedublării la Dostoievski și E. T. A. Hoffmann), Gieszen, 1964.

7 V. Ermilov, *F. M. Dostoievski*, Cartea rusă, București, 1957, p. 95.

8 *Ibidem*, p. 97.

9 F. Evnin, *Ob odnoi istorico-literaturnoi leghende* (Despre o legendă istorico-literară), „Russkaia literatura", Leningrad, 1965, nr. 3.

10 *Ibidem*, p. 11.

11 *Ibidem*, p. 12.

12 F. Evnin, *Roman „Prestuplenie i nakazanie"* (Romanul *Crimă și pedeapsă*), în: *Tvorcestvo Dostoievskogo*, Izd. AN SSSR, Moscova, 1959, p. 128—172.

13 În studiul *Motivul dublului la Dostoievski și Poe. Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, Ed. Academiei, 1970, p. 361—368, Simona Popescu notează: „...dedublarea nu-i altceva decît o transhumanță din sfera filozoficului în cea a contingentului, realizarea în plan concret a alternativei bine-rău, care a bintuit cu obsesivă persistență sufletul romancierului" (p. 364). Tînăra cercetătoare vorbește în continuare despre situarea eroului față de opțiune „între onestitatea care-i aduce eșecul și necinstea care-l servește de minune pe onerosul său dublu", revenind apoi la ideea exprimării în dublul dostoievskian a subconștientului, la dedublarea între real și ireal, solidarizîndu-se în acest sens cu Mircea Ciobanu, care, într-o altă ordine de idei (în *Dostoievski — condiție medie și demonism*, eseu introductiv la vol. F. M. Dostoievski, *Oameni sărmani*, E.P.L., B.P.T., București, 1969, p. XXIV) observă că în *Dublul* „avem de-a face cu spaima fără cauză cunoscută, fapt care poate atrage atenția și patologului și misticului deopotrivă. Întîlnirea cu sinele său malefic semnifică chiar dezlănțuirea nebunici latente, dispariția spirituală. Starea de alarmă răspunde presentimentului domnului Goliadkin înaintea uzurpării sale de către o ființă pe care însuși, secret, a invocat-o. Aici, în demență cu halo demonic sfîrșește destinul omului comun".

Reținînd unele observații și neacceptînd altele (cu încadrarea diferitelor personaje în tipul demonic, de exemplu, cum ar fi Makar Devușkin, Goliadkin, omul ridicol) oferim în continuare o altă interpretare.

14 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. I, p. 155, traducere de Nicolae Gane.

15 A. Gide, *Dostoievsky*, p. 172.

2

CORELAREA ASOCIATIV-CONTRASTIVĂ A PERSONAJELOR

Pe tema acestui studiu am prezentat o comunicare la un simpozion internațional din Franța (cf. Program. Fifth International Dostoevsky Symposium, august 16—23, 1983, Cerisy-la-Salle, p. 7); cf. și *Novaia poetika razdvoenia. „U Tihona" — glava iz otvergnutih variantov romana Dostoievskogo „Besî"* (Noua poetică a dedublării. *La Tihon* — capitol din variantele respinse ale romanului *Demonii* de F. Dostoievski), „Romanoslavica", XXIII, 1985, București, p. 59—72.

1 Cf. despre istoria editării, condițiile redactării, variantele și respingerea de către M. N. Katkov a *Capitolului IX. La Tihon* din primele variante ale romanului *Demonii*, în *Polnoe sobranie socinenii v tridțati tomah* (Opere complete în treizeci de volume), „Nauka", Leningrad, vol. XII, 1975, p. 237—253.

2 Cf. F. Dostoievski, *Spovedania lui Stavroghin. Jurnal inedit.* În românește de R.D., București, Ed. Rampa, 1925; F. Dostoievski, *Spovedania lui Stavroghin*, traducere de G. B. Rareș, București, Alcalay, 1928.

3 Vezi textul originalului în ediția critică *Polnoe sobranie socinenii*, vol. XI, 1974, p. 5—30.

4 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. VII, 1970, p. 105. *La Tihon (Spovedania lui Stavroghin)* ca și romanul *Demonii*, este citat în traducerea lui Marin Preda și Nicolae Gane.

5 Pe baza diferitelor tipologii a caracterelor întruchipate în personaje create de scriitori aparținînd unor epoci și curente diferite s-ar fi putut scrie o adevărată istorie a literaturii. Este știut, de exemplu, că în cadrul clasicismului personajele literare se manifestă mai ales ca întrupări ale unor însușiri, vicii sau chiar idei, într-un cuvînt ale unor trăsături general umane. Modalitatea respectivă a construirii tipului literar slujea și descifrării sufletului uman, și criticii sociale în epoca dată, iar opera lui La Bruyère, Corneille sau Molière oferă *de facto* cazuri exemplare ale unei asemenea tipologii. Diderot a contrapus viziunii clasiciste una nouă, de o cu totul altă natură. În *Discursuri despre „Fiul nelegitim"* el cere tipizarea „stărilor sociale", se pronunță pentru crearea în literatură a unor tipuri de „scriitori, filosofi, comercianți, judecători, avocați, politicieni, cetățeni, funcționari, financiari, curteni, intendenți".

În teoria și practica realismului, nu fără influența pe plan metodologic a esteticii hegeliene și mai ales a concepției privitoare la unitatea dialectică dintre general și individual în realizarea imaginii artistice, termenul de referință pentru tipul literar preferat devine o realitate social-istorică în perspectiva generală a condiției umane raportată la condițiile societății contemporane. Determinările caracterului sînt văzute aici cel puțin sub două aspecte, și anume: sub aspectul social și cel psihologic.

6 André Gide, *Dostoïevsky*, Paris, 1923, p. 73.

7 Elena Loghinovski, *Motiv demonizma v „Besah" Dostoievskogo. Textovîe i vnetextovîe koordinatî* (Motivul demonismului în *Demonii*. Coordonate textuale și extratextuale), „Scando-slavica", Tomus 26, Munksgaard, Copenhagen, 1980, p. 33—51.

8 Valeriu Cristea, Stavroghin. „România literară", Anul XIV, nr. 7, 12.II.1981, p. 20—21. (Între timp, lucrarea lui V. Cristea, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski* a apărut la Editura Cartea Românească, în 1983; cf. aprecierea noastră dată acestei fundamentale cărți de critică în *Dostoievski la lumina zilei*, „România literară", Anul XVII, 22.III.1984, p. 20.)

9 Eridano Bazzarelli, *Tipologhia „malenkogo celoveka" v tvorcestve Dostoievskogo* (Tipologia „omului neînsemnat" în opera lui Dostoievski), în *Izobrajenie celoveka v russkoi klassiceskoi i sovetskoi literature*, „Nauka i iskusstvo", Sofia, 1973, p. 101—107.

10 Leonid Grossman, *Dostoievski — hudojnik* (Arta lui Dostoievski), în *Tvorcestvo Dostoievskogo* (Creația lui Dostoievski), Izd. AN SSSR, Moscova, 1959, p. 339.

11 Ion Ianoși, *Dostoievski. „Tragedia subteranei"*, E.L.U., București, 1968, p. 44, 238.

12 Abordarea unilaterală a personajului dostoievskian, urmărindu-i-se doar o singură latură, și aceea secundară, de pildă, ocupația, devine sursa unor interpretări superficiale, chiar derutante. Analiza cercetătorului Nicholas Moravcevich din Chicago, făcută în comunicarea sa *Romantization of the Prostitute in Dostoievsky's Fiction* ("Bulletin", International Dostoevsky Society, Nr. 4, 1974, p. 55—56), analiză obiectivă la prima vedere, ajunge, după cum arată și titlul, la concluzii inadecvate. Moravcevich include într-o singură categorie tipologică, de fapt profesională, mai multe figuri feminine din proza scriitorului rus — pe Liza din *Însemnările din subterană*, pe Sonia, Nastasia Filippova, Gruşenka din marile romane — pe baza unei singure trăsături: „cinstea spirituală", care le caracterizează în situația

lor de femei pierdute. În urma unei asemenea categorisiri, originalitatea fiecărei eroine rămîne în umbră. Concluzia generală despre „idealizarea prostituatei" ne pare neconformă cu opera. Dimpotrivă, „cinstea spirituală" se afirmă în pofida stării de femeie pierdută sau întreţinută, starea pe care scriitorul nu o idealizează nici o clipă. Astfel, prin gura lui Raskolnikov, romancierul identifică prostituţia cu crima: „Ştiu numai că drumul şi ţelul sînt aceleaşi şi pentru tine şi pentru mine..." — spune Raskolnikov, şi cînd Sonia nu înţelege, îi explică: „Parcă tu n-ai făcut... ca mine? Şi tu ai trecut... peste unele margini... şi ai putut să treci. (În original *„perestupila..."* — ...se referă la săvîrşirea crimei.) Ai ridicat mîna asupra ta, ţi-ai distrus viaţa... viaţa *ta* (dar asta-i totuna)". O astfel de abordare a personajului — eronată, după părerea noastră — constituie la alţi critici sursa unor interpretări de-a dreptul aberante, de genul: „Prostituata este idealul lui Dostoievski" (!?).

13 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. V, E.L.U., Bucureşti, 1969, p. 66—67. Romanul *Crimă şi pedeapsă* este citat, după această ediţie, în traducerea Ştefanei Velisar Teodoreanu şi a Isabellei Dumbravă.

14 Liviu Petrescu, *Dostoievski. Eseu*, Editura Dacia, Cluj, 1971, p. 8—69.

15 Ion Ianoşi, *Dostoievski. „Tragedia subteranei"*, p. 97.

16 La pagina 88 a cărţii sale I. Ianoşi scrie: „«Ideea romanului», care este ideea Soniei şi devine ideea lui Raskolnikov, a fost postulată de autor în acest credo al său lapidar: «Nu există fericire în confort, fericirea se răscumpără prin suferinţă. Omul nu e născut pentru fericire. Omul îşi merită fericirea totdeauna prin suferinţă. În asta nu e nici o nedreptate, deoarece cunoaşterea vieţii şi conştiinţa (cu alte cuvinte ceea ce sufletul şi corpul simt nemijlocit, adică întregul proces vital) se dobîndesc printr-o experienţă PRO şi CONTRA, pe care trebuie să ţi-o asumi»".

IV

Ambiguitatea extremelor şi constituirea motivului literar

1 N. Berdiaev, *Mirosozerţanie Dostoievskogo* (Viziunea asupra lumii la Dostoievski), Ymca Press, Paris, 1968, p. 56.

2 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. IX, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 150—151. Romanul *Fraţii Karamazov* se citează după această

ediție în traducerea lui Ovid Constantinescu și a Izabellei Dumbravă.

3 Valeriu Cristea, *Tînărul Dostoievski*, Editura Cartea românească, București, 1971, p. 50—51.

4 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. VI, p. 7—8. Romanul *Idiotul* este citat după această ediție în traducerea lui Nicolae Gane.

5 A. Skaftîmov, în studiul său intitulat *Tematiscekaia kompoziția romana „Idiot"* (Compoziția tematică a romanului *Idiotul)* în vol. *Tvorceski put' Dostoievskogo*, sub red. lui N. L. Brodski „Seiatel'", Leningrad, 1924, p. 131—185), studiu care nu și-a pierdut actualitatea nici astăzi, a relevat structurile psihologice bazate pe *orgoliu-umilință*. Demersul său a depășit limitele unei cercetări tematologice prin aceea că în mai multe cazuri a descifrat conținutul mai concret al celor doi termeni antinomici în figura unor personaje. Un singur exemplu: „Căderea Nastasiei Filippovna oferă autorului posibilitatea pentru desfășurarea în figura ei a importantului motiv al dedublării tragice dintre impulsurile autoafirmării și orgoliului, pe de o parte, și conștiința insuficienței sale în fața unui ideal suprem și dorul de acest ideal, pe de altă parte". In unele cazuri, Skaftîmov abordează, deci, nu teme, ci motive, fără să fie preocupat de ierarhia lor. Prin aceasta se explică și atenția redusă pe care autorul o acordă conținutului ideatic al romanului; mai precis concluziile sale sînt incomplete și discutabile: „Dacă vrem să indicăm finalitatea romanului foarte pe scurt trebuie să conchidem că aceasta este ideea iertării".

Aceste limite ale studiului lui Skaftîmov au făcut ca ulterior G. Fridlender să considere lupta dintre *orgoliu* și *umilință* din sufletul eroilor ca o tendință subiectivă în romanul lui Dostoievski, tendință care contravine, în opinia sa, de peste două decenii sensului social al operei. In studiul dedicat romanului *Idiotul*, Fridlender afirma: „Conținutul real al dramei lui Rogojin nu este lupta dintre «orgoliu» și «umilință», ci lupta omului cu proprietarul" (în: *Tvorcestvo F. M. Dostoievskogo* (Opera lui F. M. Dostoievski", „Izdatel'stvo AN SSSR", Moscova, 1959, p. 189). Desigur, astăzi nu mai facem această disociere, dimpotrivă, în psihologismul dostoievskian vedem un punct de reper solid al realismului său, așa cum de altfel vede și Fridlender în lucrările sale mai recente.

6 In privința apologiei aristocrației ruse pe care o face Mîșkin în cuvîntarea sa din salonul generalului Epancin, se mai poate preciza că prințul era derutat și de spargerea vazei chinezești, act simbolic, provocat de prezicerea Aglaiei, și de neîndemînarea lui. Dar a fost derutat și mai mult de iertarea celor prezenți, iertare pe care el a

vrut s-o răsplătească cu generozitate. Democratismul lui Mîșkin, legăturile lui cu copiii din satul elvețian, cu Kolea Ivolghin, cercul lui Ippolit etc., erau cunoscute, deci presupunerea că le ține partea era foarte plauzibilă. El răspunde de fapt la această prezumție și recunoaște de fapt calitatea umană a aristocraților, dar exagerează. În acest punct, intervin contradicțiile gîndirii lui Dostoievski, care propunea același țel îndepărtat ca și socialismul: fericirea omului, dezvoltarea armonioasă a personalității umane, dar se afla pe poziții opuse cu revoluționarii în ceea ce privește aplicarea forței împotriva asupritorilor, poziție profund greșită pentru acel timp și pentru acele condiții. De ce am făcut această ultimă precizare? Am făcut-o pentru că Dostoievski, pînă la urmă, preconiza căi pașnice, în anumite condiții deloc excluse; el preconiza integrarea în societatea fericită a viitorului și a reprezentanților claselor superioare. Știindu-i pe aristocrați „amenințați", prințul le ia apărarea.

Romanul, în ansamblu, și finalul, în special, discreditează fundamental apologia aristocrației din cuvîntarea eroului: critica orînduirii sociale — și în special a moravurilor păturilor aristocratice și burgheze care au provocat tragediile eroilor, eșecul cumplit al lui Mîșkin — este implacabilă.

Discreditarea parțială a cuvîntării lui Mîșkin a intrat în atenția lui Dostoievski și pentru faptul că expunerea exclusivă a părerilor sale de către un erou pozitiv îi părea tezistă. Delimitarea atît or poziții devenind însă foarte greu de receptat, cuvîntarea din cauza confuziei, își pierde din calitățile sale estetice. Dostoievski „împrumută" uneori „întîmplător" anumite idei ale sale și unor personaje negative, sau preponderent negative, cum sînt în *Idiotul* Ippolit, Lebedev ș.a. Pe de altă parte, se răzbună și ideile politice retrograde, cum ar fi identificarea catolicismului cu socialismul, de unde rămîne izul tendențiozității care contravine perfecțiunii artistice.

7 *Tematiceskaia kompoziția romana „Idiot"*. Studiul, amintit și în nota nr. 5, a fost republicat în volumul de lucrări alese ale autorului după care citîm aici: A. Skaftîmov, *Nravstvennie iskania russkih pisatelei* (Căutările etice ale scriitorilor ruși), „Hudojestvennaia literatura", Moscova, 1972, p. 76.

8 Cf. F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. IX, p. 394.

9 Cf. parțial altă interpretare în *Prezentări și comentarii* de Ion Ianoși, la Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. VI, p. 695—708.

10 G. M. Fridlender, *Realizm Dostoievskogo* (Realismul lui Dostoievski), „Nauka", Moscova—Leningrad, 1964, p. 286—288. Cf. și F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. XVII, p. 296—299.
11 F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. XVII, p. 10.
12 *Ibidem*, p. 195—205.
13 *Ibidem*, p. 205.
14 *F. M. Dostoievski, Novîe materiali i issledovania* (Materiale și cercetări noi), „Literaturnoie nasledstvo", vol. 86, „Nauka", Moscova, 1973, p. 84.
15 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. VIII, p. 441. Romanul *Adolescentul* este citat după această ediție, în traducerea Emmei Beniuc.
16 *Biografia, pisma i zametki iz zapisnoi knijki F. M. Dostoievskogo* (Biografia, corespodența și însemnările din carnetele de note ale lui F. M. Dostoievski), Petersburg, 1883, III, p. 373.

V
Imaginea artistică multidimensională

1
FANTASTICUL ȘI EXCEPȚIONALUL

Comunicarea *Excepționalul și fantasticul în poetica lui Dostoievski* a fost concepută inițial în vederea prezentării la cel de al II-lea Simpozion internațional Dostoievski, 24—30 august 1974, St. Wolfgang, Austria, lucru ce s-a și realizat (cf. International Dostoevsky Society, „Bulletin", Number 4, November, 1974, p. 61). A apărut în volumul *Probleme de filologie rusă*. Universitatea din București, 1976, p. 199—214 și în periodicul „Bolgarskaia russistika", Sofia, 1981, nr. 1, p. 14—22 (găsindu-și ecou în P. Ivanova, A. Britikov, *Novîe trudi rumînskih russistov* (Noi lucrări ale rusiștilor români), în revista „Russkaia literatura", Leningrad, 1978, nr. 4, p. 195—196).

1 Exegetul care a acordat multă atenție raporturilor romancierului rus cu predecesorii săi și a descris biblioteca acestuia, Leonid Grossman, a întocmit o listă cvasi-completă a prozatorilor intrați în sfera interesului și preocupărilor lui Dostoievski în calitate de cititor, critic și creator: Rabelais, Cervantes, Lessage, Defoe, Swift, Richardson, abatele Prévost, Voltaire, Rousseau, Goethe, Diderot, Ann Radcliffe, Lewis, Maturin, Quincey, Vulpius, Hoffmann, Jules Janin, Ducray-

Duminil, Walter Scott, Veltman, Polevoi, Odoevski, Balzac, Hugo, Dickens, Thackeray, George Sand, Cooper, Flaubert, Dumas, tatăl și fiul, Pușkin, Gogol, Lermontov, Zagoskin, Lajecinikov, Eugène Sue, Frederique Soulie, Goncearov, Turgheniev, Herzen, Poe, Cernisevski, Tolstoi, Charlotte Brontë, Gaskell, Beecher-Stow, Spielhagen, Grigorovici, Drujinin, Axakov, Pisemski, Leskov, Danilevski, Uspenski, Pomialovski, Reșetnikov, Zola. Dostoievski a cunoscut mai mult ca sigur și pe Stendhal, Bret Harte, Alphonse Daudet, Frații Goncourt, William Collins, Elliot, Meredith și mulți alții (v. L. N. Grossman, *Dostoievski — hudojnik / Arta lui Dostoievski*. În : *Tvorcestvo F. M. Dostoievskogo* (Creația lui Dostoievski), Izd. AN SSSR, Moscova, 1959, p. 338—339). La aceasta se adaugă numele poeților Homer, Dante, Schiller, Goethe, Jukovski, Byron, Pușkin, Lermontov, Heine, Nekrasov, Tiutcev și al dramaturgilor : Shakespeare, Molière, Griboedov, Gogol, Ostrovski ș.a.

2 Noțiunile estetice de excepțional și fantastic ne permit interpretarea dintr-un punct de vedere modern a unor aspecte importante ale poeticii lui Dostoievski, aflate în centrul multor polemici de-a lungul deceniilor. Punctul nostru de vedere se distanțează de acele concepții care interpretează categoriile respective nediferențiat din punct de vedere al specificului estetic. Școala psihanalitică a făcut un pas important spre depășirea abordării nespecifice a literaturii prin cartea lui Gilbert Durand, *Structuri antropologice ale imaginarului* (Editura Univers, București, 1977), ca și datorită structuraliștilor Iuri Lotman, Tzvetan Todorov și alții. În același timp au fost remarcate și limitele unei asemenea abordări și mai ales definirea insuficientă a fantasticului ca un gen literar (cf. Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973), la care se referă în acest sens și Marin Beșteliu, autorul lucrării *Realismul literaturii fantastice* (Editura Scrisul românesc, Craiova, 1975, p. 133—134). Mai sus, în studiul *Estetica și problemele poeticii* am semnalat viziunea largă, cuprinzătoare, a lui Dostoievski asupra fantasticului, îndeosebi depășirea sferei tehnicii literare printr-un interes deosebit pentru aspectele epistemologice, și nivelul semantic, estetic al operei.

3 *Imaginea artistică : romantism, realism, simbolism*, în Kovács Albert, *Műfajok, műformák, motivumak*, în curs de apariție la Editura Kriterion, București.

4 Cf. Rudolf Neuhäuser, *Das Frühwerk Dostoevskijs*, Karl Winter Universitetsverlag, Heidelberg, p. 178—189.

5 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. I, 1966, p. 367. Textul nuvelei *Gazda* se citează după această ediție, în traducerea lui Ștefan Augustin Doinaș și Igor Block.

6 F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii v tridțati tomah*, vol. XIX, „Nauka", Leningrad, 1979, p. 88.

7 Una dintre primele mărturii în favoarea dreptului la existență în artă al fantasticului îl constituie aprecierea dată nuvelei *Vedenii* de I. S. Turgheniev în scrisoarea adresată de Dostoievski acestuia din 23 decembrie 1863. Incercînd să-l convingă pe confratele său de necesitatea „adevărului poetic", a fantasticului și de valoarea nuvelei, considerată de el „excelentă", „asemănătoare muzicii", Dostoievski scrie: „Dacă e să criticăm ceva în *Vedenii*, trebuie să spunem că nu este întru totul fantastică, trebuia mai mult. La Dumneavoastră ființa care apare este asemuită unui vampir, fiind și explicată. După mine însă nu e nevoie de nici o explicație. Annenkov nu a fost de acord cu mine și a invocat argumente potrivit cărora aici se face aluzie la pierderea sîngelui, adică a puterii ș.a.m.d. Dar eu nu sînt de acord nici cu el. Pentru mine e suficient că eu am înțeles prea bine plictisul chinuitor și forma sublimă în care acesta s-a întruchipat, adică în frămîntarea întregii realități fără putință de eliberare. Iar tonul trist și tandru, deloc tiranic, este tonul cel mai potrivit. Tablouri, ca de pildă, stînca etc., aluzii la gînduri stihinice, încă nenăscute, nerezolvate (gînduri întîlnite peste tot în natură), care nu se știe cînd vor rezolva problemele umane și după care în momentul de față inima tînjește, se înspăimîntă, dar nu vrea să renunțe. Nu, domnule, o asemenea idee este cît se poate de actuală, iar astfel de opere sînt adevărate cîștiguri pentru literatură".

8 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. V, p. 56. Romanul *Crimă și pedeapsă* se citează în traducerea Ștefanei Velisar Teodoreanu și a Izabellei Dumbravă.

9 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. X, p. 409. Romanul *Frații Karamazov* se citează în traducerea lui Ovid Constantinescu și a Izabellei Dumbravă.

10 Apariția ștearsă, banală a diavolului stă mărturie că Dostoievski se solidariza cu Belinski în privința criticii romantismului grandilocvent și vetust.

11 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. XI, p. 275—276. Nuvelele *Bobok* și *Smerita* sînt citate după această ediție, în traducerea lui Leonida Teodorescu.

12 *Ibidem*, p. 276.

13 Cf. Leonid Grossman, *Poetika Dostoievskogo* (Poetica lui Dostoievski), Gosudarstvennaia Akademia Hudojestvennîh Nauk, Moscova, 1925, p. 56—63; Vladimir Pozner, *Dostoievski et le roman d'aventures*, „Europe", Paris, octombrie, 1971, p. 44—69.

14 Despre ecourile romanului *Idiotul* cf.: F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. IX, p. 410—427.

15 Jacques Catteau, *La création littéraire chez Dostoievski*, Institute d'études slaves, Paris, 1978, p. 244—248.

16 I. Goncearov, *Sobranie socinenii v vosmi tomah* (Opere în opt volume), vol. VIII, GIHL, Moscova, 1955, p. 459.

17 F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. XXIII, p. 144; v. și Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. XI, p. 269.

2
MIT ȘI MOTIV I

Cf.: A. Kovács, *Mit și motiv în poetica lui Dostoievski* în „România literară", Anul XV, 1982, nr. 6, p. 21 și în „Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis, Sectio Philologica Moderna, Tomus XIV, 1983 *(Mif i motiv v poetike Dostoievskogo*, p. 3—13); precum și *Motifs mythologiques chez Dostoievski* în „Cahiers roumains d'études littéraires", 1984, nr. 1, p. 137—140.

1 Într-o anumită perioadă a istoriei omenirii — în copilăria ei normală, după cuvintele lui Marx — în mit s-a concentrat sincretic știința, religia și arta. Ulterior —, cum a demonstrat cu atîta convingere Georg Lukács — arta se detașează de magie constituind un regn aparte, domeniu specific al esteticului (Georg Lukács, *Estetica*, vol. I—II, Editura Meridiane, București, 1972, Cf. vol. I, *Capitolul V*, 2. *Magie și mimesis*, p. 392—418). Exegeți de diferite orientări ca Mircea Eliade, Gilbert Durand sau Claude Lévi-Strauss au relevat, alături de alte funcții, rolul cognitiv, de inițiere al miturilor ca și rolul semnelor, simbolurilor, emblemelor în sistemele purtătoare de semnificații. Relativ recent, o lucrare de mare sinteză, *Poetica mitului* a lui E. Meletinski, reconsideră, în spirit științific, contemporan, bazele și momentele esențiale, logice și psihologice, ale gîndirii mitologice. Reținem considerațiile lui Meletinski, conform cărora „crearea miturilor reprezintă o formă veche, un limbaj simbolic deosebit, în termenii căruia omul modela, clasifica și interpreta lumea, societatea și pe sine însuși, dar [...] caracteristicile specifice ale gîndirii mitologice au anumite analogii în produsele fanteziei omului, nu numai a celui

din perioada arhaică, ci și din celelalte epoci istorice ; prin urmare, mitul ca modalitate de gîndire totală și dominantă specifică culturilor arhaice poate fi prezent în calitatea unui anumit nivel sau fragment în cele mai diferite culturi, în special în literatură și artă, care datorează mult mitului în plan genetic, avînd și însușiri comune (metaforismul și altele" (E. Meletinski, *Poetika mifa* — Poetica mitului — „Nauka", Moscova, 1976, p. 153). În continuare autorul se referă la evaluarea valorilor create în cultura universală pe baze mitologice și la ponderea lor în epoca contemporană : „Examinarea operelor literare în cadrul tradițiilor, în ultimă instanță a tradițiilor mitologice, reprezintă partea prodigioasă a școlii ritual-mitologice, permite dezvăluirea și analiza stratului colectiv al operei scriitorului, adică a poeticii subiectului, a genului și a limbajului de care el se folosește. Se înțelege că în spatele unei astfel de analize se ascunde aportul personal al creatorului și reflectarea nemijlocită, în opera sa, a contextului social istoric" *(Ibidem,* p. 160—161). Concluziile sînt exacte, ele nu exclud, ci dimpotrivă, favorizează includerea în demersul critic și a aportului original al scriitorului în calitatea sa de creator al formelor noi și de exponent al epocii sale.

Este demnă de atenție și o altă teorie contemporană despre mit și anume aceea care se referă la artă ca domeniu de cunoaștere nu numai logică, rațională, dar și intuitivă sau în primul rînd intuitivă. Importanța mitului încărcat de conținut afectiv, purtător al cunoașterii, nu pe deplin conștientizate, dar adîncă, inaccesibilă rațiunii (deci, necontrolabilă în detalii cu criteriile activității practice) nu poate fi neglijată fără urmări nefaste în ceea ce privește afirmarea artei ca domeniu specific al culturii.

2 J. Frank, *Dostoevsky's Discovery of Fantastic Realism* (Dostoievski și descoperirea realismului fantastic), „Rusian Rewiev", Iuly, 1966, Nr. 3, p. 290.

3 M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Editura Univers, 1970, p. 140—251.

4 V. Toporov, *O strukture romana Dostoevskogo v svjazi s arhaicinimi shemami mifologhiceskogo mîslenia. „Prestuplenie i nakazanie"* (Despre structura romanului dostoievskian în raport cu schemele arhaice ale gîndirii mitologice. „Crima și pedeapsă") ; *Structur of texts and semiotics of culture*, Ed. by Van der Eng and Mojmit Goygav, Mouton, Hauge — Paris, 1973, p. 254.

5 *Ibidem*, p. 227.

6 Cf. Lidia Lotman, *Realizm russkoi literaturî 60-h godov XIX veka* (Realismul literaturii ruse din „anii șaizeci"), „Nauka", Leningrad, 1974, p. 285—315 ; V. Vetlovskaia, *Tvorcestvo Dostoievskogo v svete russkoi legendi* (Opera lui Dostoievski în lumina legendelor ruse), în : *Mif, folklor, literatura*, „Nauka", Leningrad, 1978, p. 81—113.

7 Despre motivul vîrstei de aur cf. N. Pruțkov, *Utopia ili antiutopia* (Utopie sau antiutopie), în : *Dostoevski e ego vremea*, „Nauka", Leningrad, 1971 ; N. Belcikov, *Zolotoi vek v predstavlenii Dostoievskogo* (Vîrsta de aur în viziunea lui Dostoievski), în : *Problemî teorii i istorii literaturî*, Izdatelstvo Moskovskogo Universiteta, Moscova, 1971 ; J. Catteau, *La création littéraire chez Dostoïevski* (Creația literară la Dostoievski), Institut d'Etudes slaves, Paris, 1978.

8 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, Editura Univers, vol. XI, 1974, p. 3. Textul nuvelei *Visul unui om ridicol* este citat după această ediție în traducerea lui L. Teodorescu.

9 Ion Ianoși, *Studiu introductiv* la Dostoievski, *Opere*, vol. XI, Editura Univers, 1974, p. 35.

10 J. Catteau, *op. cit.*, p. 483.

11 *Neizdannîi Dostoevski* (Dostoievski inedit), „Literaturnoe nasledstvo, vol. 83, „Nauka", Moscova, p. 246—248.

3

MIT ȘI MOTIV II

Cf. articolul nostru *Mif i motiv v poetike Dostoievskogo* (Mit și motiv în poetica lui Dostoievski), în volumul *Probleme de filologie rusă*, Universitatea din București, 1980, p. 227—239.

1 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. IX—X. *Frații Karamazov*. Traducere de Ovid Constantinescu și Izabella Dumbravă. Aparatul critic de Ion Ianoși, Editura Univers, București, 1972. În continuare textul romanului este citat după această ediție. Cf. originalul și comentariile pentru elucidarea surselor și a coordonatelor extratextuale în ediția critică : F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii v tridțati tomah*, „Nauka", Leningrad, vol. XIV—XV, 1976.

2 Unul dintre primii care au scris despre prezența diferitelor planuri în romanul dostoievskian a fost V. Ivanov, reprezentant de frunte al simbolismului rus, la începutul secolului. El vorbea despre abaterea lui Dostoievski de la realismul verosimil, de la viața de toate zilele, și de opțiunea sa pentru un „realism de substanță superioară". Interpretarea lui Ivanov, cu rădăcini în filozofia lui Kant și Schopenhauer,

deosebește, în afară de planul empiric, planul psihologic și pe cel metafizic sau mistic, ancorat în transcendental; arta lui Dostoievski, „simbolismul său realist relevă în ochii spectatorilor, drumul *a realibus ad realiora*, care mai tîrziu se dezvăluie pe el însuși în realibus; de la o realitate din planul inferior, de la o realitate de o valoare ontologică mai redusă — spre o realitate mai reală" și, din direcție opusă, „spre înțelegerea intuitivă a realității superioare încarnată într-o realitate inferioară — *a realioribus ad realia*" (Vyacheslav Ivanov, *Freedom and the Tragic Life. A Study in Dostoievsky*, Libertatea și viața tragică. The Noonday Press, New York, 1971, p. 49—50).

În lucrări mai recente de cele mai multe ori se deosebesc planurile social-real și cel filozofic. Vladimir Etov vorbește despre unitatea acestor două planuri menționate și în titlul lucrării sale (*O hudojestvennom svoeobrazii sotialno-filozofskogo romana Dostoievskogo* — Despre specificitatea artistică a romanului social-filozofic dostoievskian —, în vol.: *Dostoievski — hudojnik i mislitel'*, „Hudojestvennaia literatura", Moscova, 1972, p. 312—343). V. Vetlovskaia distinge, pe baza dublei semnificații a temei, planul concret și planul general, care sînt paralele. Datorită planului general se deslușesc motivele tematice, de pildă, „cele explicitînd idei abstracte începînd cu ideea axiomatică: dacă există Dumnezeu și nemurirea — există și virtutea; dacă nu există nemurirea — virtutea nu există nici ea și totul este permis. Raportat la această axiomă, totul, în sfera subiectului, nu este decît detaliere sau dezvoltare a ideii surse sau argumentare prin exemplificări... Din punct de vedere al planului concret, faptele, acțiunile alcătuind subiectul nu au decît o importanță secundară, dat fiind posibilitatea de a motiva aceleași fapte sau întîmplări în mod diferit (Smerdeakov, de exemplu, ucide nu numai din cauză că «totul este permis», ci și din interes material). Pentru planul concret al temei, importante sînt evenimentele și acțiunile eroilor. Dar din punct de vedere al planului general, ele au o importanță mult mai mică decît baza lor moral filozofică" (*Poetika romana „Bratia Karamazovi"*, „Nauka", Leningrad, 1977, p. 154). Abordarea planurilor real-filozofice poate fi operativă pentru critică, dacă nu reduce metoda de creație a scriitorului la deducție, la argumentarea axiomelor, atribuite poate pe nedrept scriitorului. Dorind să evităm acest pericol, ne ancorăm cît mai adînc în țesătura artistică.

3 *Mugurii fragezi — frunzele cleioase* („kleikie listociki" — apar în poezia lui A. Pușkin, *Mai suflă încă vinturile reci* (Eșcio duiut

holodnîe vetrî...) : „Skoro l' u kudriavoi u beriozî / Raspustiatsa kleikie listociki, / Zaţvetiot ceriomuha dușista".

4 Actul simbolic *sărutul-sărutare* poate fi exemplul cel mai edificator pentru mecanismul funcționării acțiunilor, obiectelor, elementelor mitice în calitatea lor de semnificanți. De la sărutul iubirii-fidelității-dăruirii și de la sărutarea dragostei inocente de copil și pînă la semnul trădării al lui Iuda în diferite civilizații și arte găsim o gamă mare de sensuri (cf. volumul apărut în 1979 la Budapesta : *Szemiotika és művészet — Semiotică și artă*, p. 242).

5 Datele sînt contradictorii în ceea ce privește destinul lui Aleoșa în următorul roman, care urma să fie scris după *Frații Karamazov*, dar nu a fost realizat din cauza morții scriitorului. Unele izvoare relatează despre un plan, după care Aleoșa, devenit revoluționar, ajunge pînă la ideea de a-l ucide pe țar, iar altele se referă la varianta după care Karamazov, fratele cel mai mic, trece prin viață, cunoaște din plin stihia pasiunilor, dragostea și ura, binele și răul, și se întoarce la schit, devine învățător. Cel mai important document se datorează lui A. Suvorin căruia Dostoievski i-a vorbit, în anul 1880, despre noul roman plănuit, în care Aleoșa ar fi devenit eroul principal. Suvorin susținea că scriitorul „a vrut să-și treacă eroul prin mănăstire și să facă din el un revoluționar. Ar fi săvîrșit o crimă politică și ar fi fost executat. Dedicîndu-se căutării adevărului, el în mod firesc ar fi devenit revoluționar..." (A. S. Suvorin, *Dnevnik*, Moscova—Leningrad, 1923, p. 16) ; cf. D. Blagoi, *Put' Aleoși Karamazova*, „Izvestia AN ASSR, Seria literaturî i iazîka", 1974, nr. 1, p. 8—26. Fără îndoială, nu credința, ci dreptatea, dragostea de om contravenind nedreptății ar fi transformat pe tînărul călugăr în revoluționar.

6 Ion Ianoși, *Dostoievski. „Tragedia subteranei"*, E.L.U., București, 1968, p. 343, 349.

7 F. M. Dostoievski, *Pisma*, vol. III, Moscova—Leningrad, 1934, p. 212.

8 Apud : *Polnoe sobranie socinenii*, vol. XV, p. 496—497.

9 V. E. Vetlovskaia, *Tvorcestvo Dostoievskogo v svete literaturnîh i folklornîh parallelei. „Stroitelnaia jertva"* (Opera lui Dostoievski în lumina paralelismelor literare și de folclor. „Sacrificiul zidirii"), în *Mif-Folklor-Literatura*, „Nauka", Leningrad, 1978, p. 81—113.

10 F. M. Dostoievski, *Pisma*, vol. III, p. 256.

11 F. M. Dostoievski, *Biografia, pisma i zametki iz zapisnoi knijki*, Petersburg, 1883, p. 362, 368, a doua paginație.

12 F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. XV, p. 198.

13 *Idem*, vol. XV, p. 473.

14 În lucrarea citată mai sus, Ion Ianoși folosește pe larg, de cele mai multe ori cu mare eficacitate, formula dialectică a identificării/diferențierii, relevînd și principiile dedublării. Considerăm, în același timp, că ideea potrivit căreia „romanele lui Dostoievski au fost centrate pe cîte o parabolă creștină" ar putea să fie reformulată, în sensul că unele parabole biblice sînt centrate pe modelul propriu la nivelul compoziției generale a operei, iar la nivelul stilului apar multe mitologeme creștine, alături de altele, avînd origine în folclor, literatură etc. (cf. p. 344—346).

Apelarea naratorului fictiv la mărturiile altora, la mărturiile personajelor, apare ca un fel de continuare a principiilor modelării descrise aici. La fel și acreditarea/compromiterea „vocilor", „cuvîntului" personajelor (afirmarea vocii auctoriale după terminologia lui W. Booth) despre care scrie V. Vetlovskaia, menționînd și procedeele argumentării *ad personam* și a negației directe, *ad hominam* și *ad rei*. Faptul însă că cercetătoarea nu distinge totdeauna diferitele modele, lumi, în universul scriitorului (mai mult, identifică personajele) duce la interpretări neconvingătoare cum ar fi : „Ispitind pe fratele său, Ivan îndeplinește misiunea diavolului" ; „Aleoșa (și cititorul), ascultînd pe Ivan, ascultă pe diavolul însuși" ; „...apologia, în cuvîntul lui Ivan, a inchiziției și a iezuiților" *(Poetika romana „Bratia Karamazovi"*, p. 98—109).

Wolf Schmid surprinde în lucrarea sa *Edinstvo raznonapravlennih vpeceatlenii vospriatia. Rasskazîvanie i rasskazîvaemoe v „Bratiah Karamazovîh* (Unitatea impresiilor dispersate. Forma narațiunii și obiectul ei în „Frații Karamazov") nivelul percepției : „Romanul dostoievskian are următoarele calități specifice : simultaneitatea multilateralității și unitatea tensională a părților relativ independente și direcționate în diferite sensuri. În romanul *Frații Karamazov* aceste calități se realizează în mod diferit : pe de o parte, prin consonanțe statice, de exemplu, în configurația personajelor, iar pe de altă parte, în unitatea ritmică și temporală creată pe baza interferenței scenelor cu încărcătură afectivă diferită : comică, tragică, umoristică, de spaimă sau de idilă etc.". (În "The fourth International Dostoevsky Symposium", 1980, Bergamo, Italia, p. 86—87).

15 V. Rozanov, *Leghenda o velikom inkvizitore* (Legenda despre Marele inchizitor), Petersburg, 1902, p. 63.

16 N. Berdiaev, *Mirosozerțanie Dostoievskogo* (Viziunea asupra lumii a lui Dostoievski), Ymka-Press, Paris, 1979, p. 91.

17 *Ibidem*, p. 74.

18 N. Berdiaev, *Russkaia ideia* (Ideea rusă), Ymka-Presse, Paris, 1971, p. 156.

VI

Universul obiectual, spațiul și timpul

1 Alături de lucrări generale de diferite orientări, mai ales de orientare psihanalitică și structuralistă, printre studiile aplicate la opera lui Dostoievski de la noi pot fi menționate: Valeriu Cristea, *Spațiul în literatură*, Cartea românească, București, 1979, carte care cuprinde câteva eseuri despre „spațiile" dostoievskiene, mai ales din punctul de vedere al semnificațiilor pe care le au formele închise și deschise (cf. p. 41—43, 54—60; 98—99; 167—168; 189; 191—193; 297; 300—303; 307—309; 327—328; 340—345; 367—369; 384—385; 387—389; 398; 405; 431—434; 438—439; 460). Mai multe referiri la spațiu și timp găsim în lucrările lui Leonid Grossman și Mihail Bahtin (ultimele cunoscute și publicului românesc). Două studii consacră acestor probleme Dmitri Lihaciov în *Poetika drevnerusskoi literaturî* (Poetica literaturii ruse vechi), Ediția a 3-a, adăugită, „Nauka", Moscova, 1979, p. 209—351.

Un studiu interesant sub titlul *Timpul artistic și spațiu* găsim în volumul: N. K. Ghei, *Hudojestvennost' literaturî. Poetika i stil* (Artisticul literar. Poetică și stil), „Nauka", Moscova, 1975, autorul căruia abordează împletirea diferitelor planuri temporale și transformarea timpului real în timp artistic. O sinteză originală realizează, în studiul său *A tér és idő funkcionalis és szemantikai értéke Dosztojevskij nagyregényeiben* (Valoarea funcțională și semantică a spațiului și timpului în romanele lui Dostoievski), cercetătoarea maghiară Márta Isztl (în: „Filologiai közlöny", 1977, nr. 4, p. 417—422). La unele dintre aceste lucrări, ca de altfel și la altele, de pildă la monografia lui Jacques Catteau, *La création littéraire chez Dostoïevski* (Creația literară la Dostoievski), Institut d'études slaves, Paris, 1978, ne vom referi mai jos.

2 A. P. Ciudakov, *Predmetnîi mir u Dostoievskogo* (Universul obiectual la Dostoievski), în *Dostoievski. Materialî i issledovania*, IV, „Nauka", Leningrad, 1980, p. 104.

3 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. I, București, 1966, p. 191—192. Romanul *Dublul* este citat în traducerea lui Nicolae Gane.

4 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. V, p. 9. Romanul *Crimă și pedeapsă* este citat în traducerea Ștefanei Velisar Teodoreanu și a Izabellei Dumbravă.

5 *Ibidem*, vol. IV, p. 309. Romanul *Frații Karamazov* se citează în traducerea lui Ovid Constantinescu și a Izabellei Dumbravă.

6 Polemizînd cu afirmația lui Leonid Grossman, după care Dostoievski „este în peisajele, portretele și descrierile sale colorist în măsura cea mai mică", N. M. Cirkov exprimă o părere contrară ; el susține că culorile ocupă în stilul romancierului un loc important atît în peisaje, cît și în recrearea ambianței materiale (Cf. N. M. Cirkov, *O stile Dostoevskogo* — Despre stilul lui Dostoievski, „Nauka", Moscova, 1964, p. 90—101).

S. M. Soloviov, într-o carte intitulată *Izobrazitelnie sredstva v tvorcestve F. M. Dostoievskogo* (Mijloace artistice expresive în opera lui Dostoievski), Sovetski pisatel', 1979) ne oferă date empirice destul de bogate și interesante despre coloristica în opera romancierului. Evidențiind frecvența mai redusă a epitetelor, indicînd culoarea la Dostoievski în comparație cu alți scriitori contemporani lui, autorul ajunge la concluzia că romancierul folosește în scriitura sa o pictură verbală pe baza a puține linii coloristice, pe un fundal incolor ; „proprietatea coloristică utilizată are o conotație infinit variată, fiecare nuanță este polisemantică" (p. 231). Soloviov a elaborat date statistice privind folosirea determinărilor coloristice în opera mai multor scriitori ruși, îndeosebi în principalele opere ale lui Dostoievski, criteriul său, denumit „număr coloristic", fiind numărul (frecvența) cuvintelor indicînd culori, pe o coală de autor. Se subliniază rolul culorilor albastru-deschis și roz, roșu și galben (pentru cele două culori din urmă și pentru auriu găsim și date statistice incluse într-un mic tabel ; cf. p. 199—258).

7 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. I, p. 122. Romanul *Oameni sărmani* se citează în traducerea Xeniei Stroe.

8 S. M. Soloviov, *op. cit.*, p. 248.

9 B. Bachelard în *La Poétique de l'Espace* (Poetica spațiului), P.U.F., Paris, 1957, distinge și analizează forme de spațiu închise și deschise (locuința și cochilia, casa și universul, interioare și piese de mobilă, rondul), promovînd o complexă metodologie psihanalitică, orientată spre *fenomenologia* imaginarului și arta ca limbaj (structuralism).

10 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. III, p. 404. *Amintirile din Casa morților* sînt citate după această ediție, în traducerea lui Nicolae Gane.

11 *Ibidem,* vol. VI, p. 233. Romanul *Idiotul* este citat după această ediție, în traducerea lui Nicolae Gane.

12 Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 309.

13 K. Motchulsky notează că Svidrigailov „nu este un monstru : el dă drumul Dunei cu generozitate, împarte banii, ajută pe membrii familiei Marmeladov. Pentru un timp este preocupat de pasiunea sa pentru Dunia. El se sinucide din cauza plictisului. Supraomul nu are ce face printre oameni. Puterea lui nu-și găsește un loc de desfășurare și se autodistruge" *(Dostoïevski,* Ymca-Press, Paris, 1980, p. 251).

F. I. Evnin scrie : „Svidrigailov se pedepsește în roman pentru toate mîrșăviile sale, cu o pasiune profundă, lipsită de reciprocitate, pentru Dunia Raskolnikova. Insuccesul în dragoste îi ia definitiv pofta de viață. Svidrigailov nu mai are surse de viață și nu mai are pentru ce trăi și ca urmare pleacă în ultimul său „voiaj". Visurile-coșmarurile sale obsedante, vocea conștiinței prea tîrziu trezite, îi amintesc neîncetat de crimele săvîrșite și el se simte nevoit, în plictis și disperare, să-și zboare creierii, asemenea unui scorpion străpungîndu-se singur" *(Tvorcestvo F. M. Dostoievskogo* — Creația lui F. M. Dostoievski, Izd. AN SSSR, Moscova, 1959, p. 146) ; V. Kirpotin pornește de la faptul că Svidrigailov este un deziluzionat, un om fără idealuri ; „desfrîul în care trăiește nu datează de la naștere și nu este rezultatul inevitabil al stării sale sociale de moșier. În desfrîu el și-a găsit un ultim refugiu, o ancoră de salvare". La un moment dat „salvarea lui Svidrigailov devine imposibilă [...] Moartea lui este fără rost, absurdă, monstruoasă și, în același timp, un sfîrșit metafizic deplin, o trecere în baia cu păianjeni" *(Razoccarovanie i kruşenie Rodiona Raskolnikova* — Decepția și falimentul lui Rodion Raskolnikov, „Sovetski pisatel'", Moscova, 1974, p. 252, 258).

Valeriu Cristea consideră că „cele din urmă ore ale lui Svidrigailov sînt dominate de elemente ale spațiului deschis : vîntul, ploaia. Zgomotele furtunii diluviene de afară amplifică sentimentul de eliberatoare vastitate a cosmosului care îl absoarbe inexorabil pe erou, smulgîndu-l din ultima sa vizuină : sordida odaie de hotel în care se chinuise întreaga noapte între realitate și coșmar. Furtuna ia cu sine, ca pe o frunză uscată, sufletul personajului. Dimineața, pe o «ceață deasă, lăptoasă», lui Svidrigailov nu-i mai rămîne decît să îndeplinească o simplă formalitate. Spațiul deschis se înfățișează în *Crimă și pedeapsă* ca un spațiu al salvării — prin moarte în cazul lui

Svidrigailov, prin renaștere la o nouă viață — în cel al lui Raskolnikov" *(op. cit.*, p. 55).

Exegetul iugoslav M. Babović, referindu-se la caracterul simbolic al *turnului înalt* lîngă care are loc sinuciderea lui Svidrigailov, susține că „clipa morții constituie zborul personalității deasupra întregii ei vieți, turnul înălțat spre cer avînd și semnificația *renașterii*" *(Funcția categorii prostranstva v strukture romana Dostoievskogo* — Funcția categoriei spațiului în structura romanului lui Dostoievski, comunicare la Simpozionul internațional Dostoievski, Bergamo, Italia, 1980, p. 2—3).

14 M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Editura Univers, București, 1970, p. 208.

15 Dominique Arban, *„Porog" u Dostoievskogo* („Pragul" la Dostoievski), în *Dostoievski. Materiali i issledovania*, „Nauka", Leningrad, 1976, p. 19.

16 Cercetătoarea maghiară Márta Isztl evidențiază în *Crimă și pedeapsă* confluența, focalizarea timpului în cazul mai multor personaje. La începutul romanului nu numai destinul lui Raskolnikov a ajuns la răscruce, ci și al Dunei și al lui Lujin, iar după săvîrșirea crimei, autorul „ridică spațiul și timpul la rangul de obiect autonom de înfățișare. Nu este vorba numai de faptul că scena întîmplărilor decisive este din nou reconstruită, arătată din diferite unghiuri de vedere și clipele scurse în timpul pregătirii și săvîrșirii crimei sînt rememorate, ci și de faptul că spațiul și timpul revin mereu ca fenomene simbolice, capabile să explice totul și să lase totul deschis. Astfel, numai după săvîrșirea crimei aflăm tot ce s-a întîmplat cu Raskolnikov înainte de a începe acțiunea romanului, dar și pelerinajul la scenele acțiunii (de data aceasta descrise obiectiv, fără accente puternic dramatice, mai curînd epice și intelectuale) are loc numai în perioada „pedepsei". Totul este sincronizat cu perioada „intelectuală" în care se produce pedeapsa, cu descoperirea motivelor exterioare și interioare sau, mai precis, cu cercetarea lor sub diferite aspecte, în diferite situații temporale *(op. cit.*, p. 419).

17 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. XI, p. 276, 314. *Smerita* este citată în traducerea lui Leonida Teodorescu.

18 F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. VII, p. 161.

19 Referindu-se la faptul că Pămîntul poate și-a repetat existența de un bilion de ori (în cadrul distrugerii și regenerării unor sisteme solare după cum îi spusese Diavolul lui Ivan Karamazov) și oarecum contra-

zicînd propria interpretare, temeinică, a motivului, Jacques Catteau susține că „timpul ciclic care inaugurează vîrsta de aur este egal cu renunțarea la libertate, cu dizolvarea eului în armonie universală, refuzul de a trăi în suferință. Aceasta este Nirvana orientală" *(La création littéraire chez Dostoïevski* (Creația literară la Dostoievski), Institut d'études slaves, Paris, 1978, p. 487).

VII

„Arta imperfectă" și „lipsa de stil"

1 V. G. Belinski, *Polnoe sobranie socinenii* (Opere complete), Akademia Nauk, vol. IX, 1953, Moscova, p. 564.

2 *Ibidem*, p. 42.

3 N. A. Dobroliubov, *Sobranie socinenii v trioh tomah* (Opere în trei volume), GIHL, Moscova, 1952, vol. III, p. 468—469.

4 *Ibidem*, p. 474.

5 Apud : F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. VIII, *Primeceania*, p. 353.

6 Melchior de Vogüé, *Le roman russe*, Librairie Plon, Paris, 1886, p. 267.

7 *Ibidem*, p. 216, 253, 263.

8 A. V. Lunacearski, *Sobranie socinenii v vosmi tomah* (Opere în opt volume), „Hudojestvennaia literatura", vol. I, Moscova, 1963, p. 190.

9 I. S. Turgheniev, *Polnoe sobranie socinenii i pisem v 28-mi tomah* (Opere complete în 28 volume), vol. XV, „Nauka", Moscova, 1968, p. 70.

10 Ștefan Petică, *Scrieri*, vol. II, Editura Minerva, București, 1974, p. 292.

11 *Ibidem*, p. 318.

12 N. Dunăreanu, Prefața la A. Cehov, *Nuvele alese*, traducere din rușește de N. Dunăreanu, Librăria Socec, București, 1908, p. 8.

13 Mihai Ralea, *Disociații (Ceea ce e nobil... Cehov...)*, „Viața românească", XVIII, 1926, nr. 4, p. 96.

14 Structuralismul semiotic, teoria limbajului, naratologia, teoria textului și a intertextualității au procedat în ultimul timp la distingerea nu numai a nivelurilor lingvistice, ci și poetice, vorbind de structuri de adîncime, de structura imaginii etc. În cadrul volumului de față ne-am referit la unii dintre reprezentanții de frunte ai acestor orientări

științifice lucrările cărora sînt, în bună parte, accesibile cititorului român (ne gîndim la B. Tomașevski, V. Șklovski, R. Barthes, Tz. Todorov, I. Lotman, A. J. Greimas, J. Kristeva ș.a.). Sînt de luat în considerație cercetările românești aparținînd lui Ion Coteanu *(Stilistica funcțională a limbii române*, I—II, Editura Academiei, București, 1981—1985); Solomon Marcus *(Poetica matematică*, Editura Academiei, București, 1970); Adrian Marino, *Critica ideilor literare*, Editura Dacia, Cluj, 1974; Romul Munteanu *(Metamorfozele criticii europene*, Editura Univers, București, 1975); Paul Miclău *(Le signe linguistique*, Klincksieck, Paris, 1970; *Semiotica lingvistică*, Editura Facla, Timișoara, 1977); Maria Carpov, *Introducere la semiologia literaturii*, București, Editura Univers, 1978); Cristina Hăulică *(Textul ca intertextualitate*, Editura Eminescu, București, 1981); Irina Mavrodin, *(Poietică și poetică*, Editura Univers, 1982), ș.a. Editurii Univers din București se datorează și publicarea unor culegeri de studii selective reunind contribuțiile din diferite țări la afirmarea orientărilor menționate: *Poetică și stilistică. Orientări moderne* (1972), *Retorica generală. Grupul* μ (1974), *Pentru o teorie a textului* (1980), *Poetică, estetică, sociologie* (1979), *Ce este literatura? Școala formală rusă* (1983) ș.a.

15 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. I, E.L.U., București, 1966, p. 154. Traducere de Xenia Stroe.

16 Leonid Grossman, *Poetika Dostoevskogo*, Gosudarstvennaia akademia hudojestvennîh nauk, Moscova, 1925, p. 144.

17 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. VII, p. 711—712. Traducere de Marin Preda și Nicolae Gane.

18 D. S. Lihaciov, *„Nebrejenie slovom" u Dostoievskogo*, în *Dostoievski. Materiali i issledovania*, vol. II, „Nauka", Leningrad, 1976, p. 35.

19 Ideea a fost formulată, printre primii, de Bahtin, care afirmase că Dostoievski a realizat în mic revoluția lui Copernic atunci cînd „a transpus pe autor și pe narator, cu toate punctele lor de vedere, cu descrierile, caracterizările și aprecierile făcute asupra eroului, în orizontul eroului însuși, transformînd astfel realitatea întreagă și finită a acestuia în material al conștiinței sale" (M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Editura Univers, București, 1970, p. 67).

20 Cf. F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. VII, 1973, p. 35—40, 144.

21 *Ibidem*, p. 5—6.

22 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. V, p. 86. Traducere de Ștefana Velisar Teodoreanu și Izabella Dumbravă.

23 F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. VII, p. 149.

24 A. V. Cicerin, *Poeticeski stroi iazîka v romanah Dostoievskogo* (Structura poetică a limbii în romanele lui Dostoievski), în *Tvorcestvo Dostoievskogo*, Izd. AN SSSR, Moscova, 1959, p. 419. Într-un studiu mai recent, A. V. Cicerin abordează mai multe aspecte ale stilului lui Dostoievski, în primul rînd varietatea, bogăţia lexicului, expresivitatea potenţată prin intonaţie, superlative nu numai ale adjectivelor, ci şi ale celorlalte părţi de vorbire, epitete duble şi triple etc. pe fundalul unor principii artistice, îndeosebi compoziţionale (A. V. Cicerin, *Ocerki po istorii russkogo literaturnogo stilea* — Eseuri de istoria stilului literar rus), „Hudojestvennaia literatura", Moscova, 1977, p. 177—213.

25 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. XI, p. 354. *Visul unui om ridicol* este citat în traducerea lui Leonida Teodorescu.

26 N. K. Ghei, *Sopriajenie plasticinosti i analiticinosti* (Conjugarea plasticităţii şi a spiritului analitic), în *Tipologhia stilevogo razvitia XIX veka* (Tipologia şi dezvoltarea stilurilor în secolul al XIX-lea), „Nauka", Moscova, 1977, p. 146—147.

27 *Ibidem*, p. 146.

28 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. I, p. 258. În traducerea lui Nicolae Gane. Considerăm o scăpare a celui mai bun, după părerea noastră, traducător al lui Dostoievski în limba română, faptul că locul respectiv nu s-a tradus ca o formulă, ca o structură închegată.

29 F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. VII, p. 139.

30 *Ibidem*, p. 149.

31 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. IX, p. 164. Romanul *Fraţii Karamazov* este citat în traducerea lui Ovid Constantinescu şi a Izabellei Dumbravă.

32 De exemplu, în limbajul lui Devuşkin, în vecinătatea sentimentalismelor, a cuvintelor banale, a expresiilor populare uzuale întîlnim cuvinte patetice, ridicînd eroii în rîndul figurilor tragice. Asemenea este situaţia şi în marile romane.

33 De exemplu: *v vîsşei stepeni nicevo* (în gradul cel mai înalt nimic), *necito bezmerno seriozneişe* (ceva fără margini cel mai serios) etc.

Turgheniev i-a făcut, verbal, următorul reproş artei lui Dostoievski: „Aveţi o idee ce este un loc comun inversat? Cînd un om este îndrăgostit inima îi bate puternic, cînd este furios faţa lui se face stacojie etc. Toate acestea sînt locuri comune. La Dostoievski se întîmplă exact invers. De pildă, omul se întîlneşte cu un leu. Cum procedează? El, bineînţeles, păleşte, încearcă să se ascundă sau

să fugă. În orice povestire simplă, la Jules Verne bunăoară, lucrurile se vor petrece în acest fel. Dostoievski va spune dimpotrivă : omul s-a făcut stacojiu și a rămas țintuit locului. Aceasta e ceea ce se cheamă un loc comun inversat, un mijloc ieftin de a cîștiga faima de scriitor original" *(I. S. Turgheniev v vospominaniah sovremennikov* — Turgheniev în amintirea contemporanilor —, GIHL, Moscova, 1969, p. 377). Dar mitul Niobei, motivul împietrificării, nu este și el „loc comun ?"

34 F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii,* vol. VII, p. 23, 139, 160, 161, 170, 182, 183, 204.

35 Cf. I. Z. Belobrovțeva, *Mimica i jest u Dostoievskogo* (Mimică și gest la Dostoievski), în *Dostoievski. Materiali i issledovania,* vol. III, „Nauka", Leningrad, 1978, p. 196—197.

VIII
Secvențe de poetică comparată

În volumul de față nu abordăm decît două aspecte particulare ale imensei teme — moștenirea artistică a lui Dostoievski. În ceea ce privește ansamblul relațiilor existente între romancierul rus și urmașii săi scriitori de pe toate meridianele, acesta este greu de cuprins. Firește, nu ne gîndim numai la prozatori propriu-zis dostoievskian, numărul cărora poate nici nu este prea mare, după cum arată și Alexandru Paleologu (în *Ipoteze de lucru,* Editura Cartea românească, București, 1980, p. 81—83), ci avem în vedere pe acei artiști ai cuvîntului care au reacționat intens la opera romancierului rus, pe care îl au în vedere, îi valorifică experiența în procesul afirmării propriei personalități. În literatura rusă ar fi vorba, în primul rînd, despre prozatorii Leonid Andreev, Maxim Gorki, Feodor Sologub, Andrei Belîi, Leonid Leonov, Valentin Rasputin. Este bine cunoscut că pentru scriitori ca Romain Rolland, Gide, Kafka, Virginia Woolf, Faulkner, Camus, Böll, Dostoievski a constituit o revelație. Abordarea critică a influenței lui Dostoievski asupra literaturii universale, a polemicilor stîrnite de romanele sale și în general a paralelismelor din sfera temelor, ideilor și personajelor a cunoscut o anumită înviorare în perioada interbelică (L. Grossman, V. Vinogradov, J. Meier-Graefe, A. Bem, D. Tschizewskij) și a luat o amploare mai mare în ultimele decenii, deschizînd largi perspective pen-

tru literatura comparată. Iată cîteva repere bibliografice : T. Motîliova, *Dostoievski i mirovaia literatura* (Dostoievski şi literatura universală), în *Tvorcestvo Dostoievskogo* (Opera lui Dostoievski), Izd. Akademii Nauk, Moscova, 1959, p. 15—44 ; *Idem, Dostoianie sovremennogo realizma* (Bun moştenit de realismul contemporan), Sovetski pisatel, 1973 ; Jean Weisgerber, *Faulkner et Dostoïevski. Confluences et influences*, Bruxelles, 1968 ; numărul special al revistei „Europe" (Paris, 1971, octombrie) ; şi al „Cahier de l'Herne" *(Dostoïevski*, Paris, 1971) ; *Dostoievski v zarubejnîh literaturah* (Dostoievski în literaturile străine), „Nauka", Leningrad, 1978 ; G. Fridlender, *Dostoievski i mirovaia literatura* (Dostoievski şi literatura universală), Hudojestvennaia literatura", Moscova, 1979 ; A. Ancev, *Dostoievski i problemite na bălgarskata literatura* (Dostoievski şi problemele literaturii bulgare), Nauka i izkustvo, Sofia, 1981. Fără să ne referim la lucrări cu caracter general cum ar fi R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern* (1962, trad. românească : E.L.U., Bucureşti, 1968), amintim cîteva nume care se impun prin studii de poetică comparată consacrate temei în discuţie : Michel Cadot, Boris Sucikov, R.-L. Jackson, R. Neuhäuser, T. Pachmus, M. Rice. Cîteva studii comparate realizează Ion Ianoşi în cartea sa amintită de noi de mai multe ori *(Dostoievski. „Tragedia subteranei"*, 1968), iar pentru literatura română punctul de pornire constituie eseul lui Dinu Pillat *Dostoievski în conştiinţa literară românească* (Editura Cartea românească, Bucureşti, 1976) ; aspecte de influenţă şi paralelisme substanţiale în sfera poeticii (fantasticul şi excepţionalul, „spovedania", ancorarea în subconştient, implicarea în real a idealului) sînt identificate în proza interbelică de Florea Ghiţă în monografia sa *Gib I. Mihăescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. 145—150 ; sînt de luat în seamă contribuţiile din volume personale şi reviste ale scriitorilor şi criticilor (în afara celor amintiţi pînă acum) D. R. Popescu, Gheorghe Bălăiţă, Marin Sorescu, L. Raicu, S. Damian, Ov. S. Crohmălniceanu, Laurenţiu Ulici, Nicolae Manolescu ş.a.

1

CEHOV PE URMELE LUI DOSTOIEVSKI

Pe tema studiului de faţă am prezentat o comunicare cu titlul *Proza F. Dostoievskogo i A. Cehova v svete sravnitel'noi poetiki* (Cehov şi Dostoievski. Aspecte de poetică comparată) la cel de al IV-lea

Simpozion Internațional Dostoievski (cf. The Fourth International Symposium, August 17—23, 1980, Bergamo, Italy, p. 53—54).

1 I. Annenski, *Kniga otrajenii* (Carte de reflectări), Petersburg, 1906.
2 Serghei Diaghilev — Iuri Cereda, *O poșlosti* (Despre banalitate), „Novîi put'", 1904, aprilie, p. 228—238.
3 Zinaida Hippius — Anton Kraini, *Eșcio o poșlosti* (Încă ceva despre banalitate), „Novîi put'", 1904, aprilie, p. 238—243.
4 Andrei Belîi, *Arabeski* (Arabescuri), „Musaghet", Moscova, 1911,
5 E. A. Poloțkaia, *Celovek v hudojestvennom mire Dostoievskogo i Cehova* (Omul în universul artistic al lui Dostoievski și Cehov), în *Dostoievski i russkie pisateli*, „Sovetski pisatel'", Moscova, 1971, p. 184—245.
6 M. P. Gromov, *Scrîtîe țitați* (Citate ascunse), în *Cehov i ego vremia*, „Nauka", Moscova, 1977, p. 39—52.
7 A. P. Cehov, *Opere*, vol. I—XII, Cartea rusă — E.S.P.L.A. — E.L.U., București, 1954—1963, vol. I, p. 84. Traducere de Anda Boldur. În continuare A. P. Cehov, *Opere*.
8 F. M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. XX, 1980, p. 28—29.
9 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. XI, p. 60, Editura Univers, București, 1977. Traducere de Leonida Teodorescu.
10 A. P. Cehov, *Opere*, vol. II, p. 187. Traducere de Anda Boldur.
11 A. P. Cehov, *Opere*, vol. VII, p. 165. Traducere de Otilia Cazimir și Nicolae Guma.
12 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. XI, p. 371. Traducere de Leonida Teodorescu.
13 Dostoievski, *Opere în 11 volume*, vol. III, p. 270. Traducere de Nicolae Gane.
14 A. P. Cehov, *Opere*, vol. VII, p. 384. Traducere de Otilia Cazimir și Nicolae Guma.
15 A. P. Cehov, *Opere*, vol. VIII, p. 248. Traducere de Anda Boldur.
16 A. P. Cehov, *Opere*, vol. VIII, p. 114. Traducere de Anda Boldur.
17 A. Ciudakov, *Poetika Cehova* (Poetica lui Cehov), „Nauka", Moscova, 1971.
18—19 *Idem*, p. 136.

2

BLOK ȘI DOSTOIEVSKI. INTERFERENȚE

La baza studiului se află comunicarea *Pereklicika literaturnîh motivov v tvorcestve Dostoievskogo i Bloka* (Interferența motivelor literare

în opera lui Dostoievski și Blok) prezentată la un simpozion internațional din Italia (Milano — Gargnano del Garda, 6—11 septembrie 1981) și ulterior publicată în *Atti del Symposium „Aleksandr Blok"*. A cura di Eridano Bazzarelli e Jitka Křesálková, Milano, 1984, p. 247—257.

1 Aurel Rău, *Despre Alexandr Blok și poemul său Doisprezece*, în Alexandr Blok. *12*. În românește de Aurel Rău, Editura Dacia, Cluj, 1972, p. 11.

2 Alexandr Blok, *Sobranie socinenii v vosmi tomah* (Opere în opt volume), GIHL, Moscova—Leningrad, 1960—1963 ; vol. III, p. 319—321.

3 Influența lui Dostoievski asupra lui Blok, în multe privințe decisivă pentru dezvoltarea sa spirituală, a început să fie relevată abia în cercetările din ultimul timp, cînd au apărut : D. Maximov, *Poezia i proza A. Bloka* (Poezia și proza lui A. Blok), „Sovetski pisatel'", Leningrad, 1975 ; Z. G. Minț, *Blok i Dostoievski*, în vol. : *Dostoievski i ego vremea* (Dostoievski și vremea sa), „Nauka", Leningrad, 1971, p. 217—247 ; B. I. Soloviov, *Blok i Dostoievski*, în vol. *Dostoievski i russkie pisateli* (Dostoievski și scriitorii ruși), „Sovetski pisatel", 1971, p. 246—324.

În monografia sa, D. Maximov, cu toate că nu abordează în mod special problema influențelor și paralelismelor în opera lui Blok și Dostoievski, tot timpul are în vedere filiațiile de idei și raporturile existente între cei doi scriitori. Abordarea poeziei se face în două capitole : *Ideea drumului în conștiința poetică a lui Al. Blok* și *Despre o poezie (Dublul)* incluse în partea întîi, iar a doua parte e dedicată eseisticii.

Z. G. Minț urmărește etapele cunoașterii de către Blok a operei lui Dostoievski, evoluția receptării ei, analizează impresiile de cititor, observațiile critice și, ce-i mai important, evidențiază cele mai semnificative momente ideatico-tematice de continuitate-respingere în prima etapă : 1. Apariția interesului pentru tema orășenească ; 2. Interesul pentru cotidianul orășenesc, pentru sărăcie și mizerie ; 3. Tema femeii decăzute ; 4. Apariția subiectului în poeziile cu tematică orășenească ; 5. Premoniția în tonalități apocaliptice ; 6. Atitudinea reprobatoare a lui Blok față de creștinism după anul 1905 ; 7. Critica idilelor patriarhale („veacul de aur" etc.). Alături de o mare bogăție de material și idei remarcăm aici și unele constatări evident discutabile, printre altele, cele referitoare la punctele 6 și 7.

În etapa a doua (anii 1908—1909) se evidențiază filiațiile de idei în cadrul problemei intelectualitatea și poporul, problemă, sub anumite aspecte, derivată din antiteza Occidentul — Rusia, aflată în centrul raporturilor lui Blok cu Dostoievski în etapa precedentă (puncte comune: critica raționalismului excesiv, respingerea „lumii îngrozitoare", a formelor de viață burgheze și a administrației birocratice, considerație pentru unele valori perene ale poporului).

În dramaturgia din această perioadă, spre deosebire de piesele primei perioade cu transformări de personaje în imagini sugestive abstracte, de tipul Feminității Eterne sau a eroilor care prefigurează „dragostea pămînteasc㔠ori „dragostea cerească", acum întîlnim paralelisme și influențe de altă natură, mai apropiate, mai concrete.

În a treia etapă, începînd cu anul 1910, se remarcă niște corelații mai generale cu opera lui Dostoievski în planul criticii sociale și în domeniul psihologismului. Un loc aparte îl ocupă caracterizarea romancierului în poemul neterminat *Răzbunarea.*

B. I. Soloviov evidențiază izvoarele asemănării: rezolvarea problemelor universale, conștientizarea caracterului contradictoriu al realității și mai ales al psihicului uman; urmărește momentele de tangență în domeniul poeticii (spre exemplu, problema banalității fantasticului — problemă atinsă și de Minț în legătură cu conceptul „realismului fantastic și magic"; evidențiază teme și idei comune în corespondență, publicistică, în declarațiile eroilor și în întreaga creație artistică.

4 Vezi despre interferențe tipologice și structurale particulare: A. V. Arhipova, *„Podrostok" v tvorceskom vospriatii Bloka* („Adolescentul" în viziunea lui Blok), în vol. *Dostoievski. Materiali i issledovania,* III, „Nauka", Leningrad, p. 114—125.

5 Alexandr Blok, *Sobranie socinenii,* vol. V, p. 66—67.

6 *Ibidem,* p. 70, 76.

7 *Ibidem,* p. 79.

8 *Ibidem,* p. 79—80.

9 D. Maximov vorbește despre faptul că „creația lui Blok este organizată de teme, dd corelația miturilor, simbolurilor, de subiecte lirice și chiar de zone lirice care pot fi unite sub denumirea de *integratori poetici...* În poezia lui Blok integratorii sînt înainte de toate simbolurile-mituri evidențiate în imagini sau în reprezentări poetice apropiate, după caracterul lor de imagine, echivalente ei: „Preafrumoasa Doamnă", „Violeta de Noapte", „Necunoscuta", și reprezentări înrudite ca „Rusia", „lumi violete", „lumea îngrozitoare", „sîngele negru",

„grădina cu privighetori", „noua Americă" ș.a. Aparțin acestei categorii și simboluri ca „zorile", „apus de soare", „viforul", „vîntul", „dimineața", „noaptea", „stelele" și multe altele, formate ca simboluri demult, dar saturate în poezia lui Blok de un conținut specific blokian. Desfășurîndu-se în acțiunea reală, în „subiect", sau potențială, aceste simboluri se transformă în mituri — simboluri dinamice, preluate de Blok din tradiția culturală sau create de el. Un asemenea caracter îl au în poezia lui Blok mitologemele „de subiect" despre Cavalerul și Doamna (ea fiind în același timp un simbol gnostic), Hristos — tămăduitorul și răzvrătitul, Hamlet și Ofelia, Jose și Carmen — purtătoarea pasiunii terestre și stelare, Don Juan și Comandorul — enigmaticul răzbunător, călătoria lui Dante în infern, Demonul răzvrătit și Tamara, Împărăteasa din basme, Dublul, rătăcirile eroului, infidelitatea și „păcatele" (D. Maximov, *op. cit.*, p. 329—330).

Considerăm că față de această abordare, de altfel fundamentală, conceptul de motiv literar ar putea prezenta avantaje noi în interpretare. Tema, subiectul, simbolul, mitul — toate sînt situate aici de exeget la același nivel, dar în realitate numai unele dintre ele sînt, după părerea noastră, motive literare blokiene, iar altele nu sînt decît niște elemente de modelare ale propriului model, motive locale, obiectuale sau personaje („vîntul", „viforul", „noaptea", „stelele", Hamlet, Dante). Necesitatea unei noi diferențieri în această direcție o simte și D. Maximov cînd vorbește în altă parte de „micile simboluri", motive obiectuale, cuvinte marcate etc.

10 Alexandr Blok, *Sobranie socinenii*, vol. III, p. 7—35.
11 *Ibidem*, p. 13—14.
12 *Ibidem*, vol. II, p. 215.
13 *Simbolismul european*, vol. III, Editura Albatros, 1983, p. 184.
14 *Ibidem, vol. II*, p. 102—103; A. Blok, *Versuri*. În românește de Victor Tulbure, Editura Univers, București, 1973, p. 273—275.
15 A. Blok, *Sobranie socinenii*, vol. III, p. 93.
16 *Ibidem*, vol. III, p. 70.
17 *Ibidem*, vol. II, p. 167—168.
18 Alexandr Blok, *12*, în românește de Aurel Rău, Editura Dacia, Cluj, 1972, p. 62.
19 Alexandr Blok, *Sobranie socinenii*, vol. V, p. 358—359.
20 Cf. V. G. Bazanov, *Razrușenie legendî* (Distrugerea unei legende), în „Russkaia literatura", 1980, nr. 3, p. 100.
21 Alexandr Blok, *Sobranie socinenii* vol. VII, p. 326.

СОДЕРЖАНИЕ

Аргумент — от автора 5

I.

Эстетика и проблемы поэтики 9

II.

Искусство повествования 44

III.

„Проклятая психология“ и архетипы эпохи. 74
1. Раздвоение — структура и значение . . . 74
2. Ассоциативно-контрастное соиоставление персонажей 95

IV.

Соприкосиовение крайностей и становление литературного мотива 120

V.

Многогранный художественный образ . .
1. Фантастическое и исключительное . . . 157
2. Миф и мотив I 157
3. Миф и мотив II 185

VI.

Предметный мир, пространство и время. . 230

VII.

„Несовершенное искусство“ и „отсутствие стиля“ 266

VIII.

Главы сравнительной поэтики 293
1. Чехов по стопам Достоевского 293
2. Блок и Достоевский. Созвучие мотивов . . 314

Примечания 340

CONTENTS

Argument 5

I.

Aesthetics and the Problems of Poetics . . . 9

II.

The Art of Narration 44

III.

"Accursed Psychology" and the Archetypes of the Age 74

1. The Double : Structure and Menning 74
2. Associative and Contrastive Correlation of the Characters 95

IV.

The Ambiguity of Extremes and the Shaping of the Literary Motif 120

V.

The Multidimensional Artistic Image . . . 157

1. The Fantastic and the Exceptional 157
2. Myth and Motif I 180
3. Myth and Motif II 200

VI.

The Universe of Things : Space and Time . 230

VII.

"Formless Form" and the "Lack of Style" 266

VIII.

Elements of Comparative Poetics 293

1. Chekhov in Dostoievsky's Wake 293

2. Blok and Dostoevsky : Interferences . . . .

Notes and Commentaries 340

CUPRINS

Argument 5

I.

Estetica şi problemele poeticii 9

II.

Arta naraţiunii 44

III.

„Psihologia blestemată" şi arhetipurile epocii 74
1. Dedublarea : structură şi semnificaţie 74
2. Corelarea asociativ-contrastivă a personajelor . 95

IV.

Ambiguitatea extremelor şi constituirea motivului literar 120

V.

Imaginea artistică multidimensională 157
1. Fantasticul şi excepţionalul 157
2. Mit şi motiv I 185
3. Mit şi motiv II 200

VI.

Universul obiectual, spaţiul şi timpul 230

VII.

„Arta imperfectă“ şi „lipsa de stil“ 266

VIII.

Secvenţe de poetică comparată 293
1. Cehov pe urmele lui Dostoievski 293
2. Blok şi Dostoievski. Interferenţe 314

Note şi comentarii 340

Lector: NICOLAE ILIESCU
Tehnoredactor: ELENA DINULESCU

Bun de tipar: 5.III.1987
Coli de tipar: 24

Întreprinderea poligrafică IAȘI
str. 7 Noiembrie nr. 49
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

„Eu am o concepție specifică, a mea, privind realitatea (în artă), iar ceea ce majoritatea numesc fantastic și excepțional pentru mine reprezintă uneori esența în sine a realității. Caracterul obișnuit, banal, al fenomenelor și privirea cazonă asupra lor nu este, după părerea mea, realism, ci chiar dimpotrivă. Oricare număr al oricărui ziar vă relatează asemenea întîmplări care sînt în același timp cele mai reale și cele mai extraordinare. Scriitorii noștri le consideră fantastice ; dar ei nici nu sînt preocupați de ele, cu toate că ele sînt realitate, fiindcă sînt fapte... Nu este Idiotul meu fantastic însăși realitatea, și încă realitatea cea mai obișnuită ?"

DOSTOIEVSKI

KOVÁCS ALBERT (n. 1928) este conferențiar la Universitatea din București, doctor în filologie, cu o teză despre estetica lui Vissarion Belinski. Abordează domeniile istoriei, teoriei și criticii literare. A publicat cursul de Istoria literaturii ruse din secolul al XIX-lea (**partea I – 1968, în colab., partea a II-a – 1978**) și antologia Dosztojevszkij a művészetről (Dostoievski despre artă, 1980). Studiile sale, consacrate unor interpretări moderne, poeticii comparate și raporturilor literare au fost tipărite de-a lungul anilor în diferite culegeri și reviste de specialitate din țară și de peste hotare. Din 1949 colaborează la revista „Utunk", „Igaz szó" „România literară" ș.a.

Este unul dintre membrii fondatori ai Societății internaționale Dostoievski.

Lei 19,50